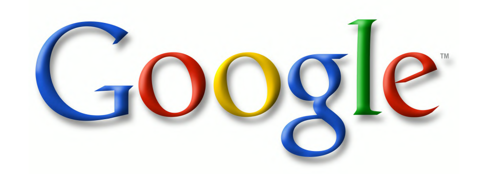



N.A.
Tech.
B 177 u



ÜBER DIE MUSIK
DER
NORDAMERIKANISCHEN WILDEN.

EINE ABHANDLUNG

ZUR

ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE

AN DER

UNIVERSITÄT LEIPZIG

VON

THEODOR BAKER.



LEIPZIG,
DRUCK VON BREITKOPF & HÄRTEL.
1882.

VORBEMERKUNG.

Während eines mehrwöchentlichen Aufenthalts in Amerika im Sommer 1880 bot sich dem Verfasser die Gelegenheit, die Senecas, eine im westlichen New York wohnende, dem Stamm der Irokesen angehörige Indianernation, zu besuchen, und durch diesen Besuch den eigentlichen Zweck seiner Reise zu erreichen. Hier hat er nicht nur den verschiedenen Festlichkeiten, welche alljährlich zur Zeit des Erntefests unter den Indianern veranstaltet werden, beigewohnt, sondern hat auch einen der geübtesten Sänger bewogen, ihm nach dem Feste fünfzig bis sechszig Lieder vorzusingen, wovon mehrere (in den Notenbeilagen I bis incl. X) als besonders characteristisch gewählt und aufs sorgfältigste notirt wurden. Vom Commandanten der Training-School for Indian Youth zu Carlisle, Penn[a], eingeladen, begab sich der Verf. dorthin und wurde durch das freundliche Entgegenkommen der dortigen Beamten in den Stand gesetzt, noch zweiundzwanzig Lieder verschiedener Indianernationen seiner Sammlung beizufügen. Diese zweiunddreissig Lieder (I bis incl. XXXII) bilden, in § 3 bis incl. § 6, den eigentlichen Kern der vorliegenden Abhandlung; die übrigen Paragraphen dienen hauptsächlich dazu, die Bedeutung

der Musik für den Indianer zu zeigen, und sind keineswegs als erschöpfend zu betrachten; die Indianerpoesie allein wäre ein würdiger Gegenstand für ein umfassendes Werk; eine Beschreibung der unzähligen Tänze und Ceremonien jeder Art, in welchen Musik gebraucht wird, würde viel zu weit führen; der Verf. hat sich also damit begnügt, auf die verschiedenen Quellen aufmerksam zu machen, in welchen er eine Berechtigung für den allgemeinen Character mehrerer Bemerkungen zu finden glaubt. — Ich ergreife diese Gelegenheit folgenden Damen und Herren, welche mir bei den Vorarbeiten mit Rath und That beigestanden, meinen wärmsten Dank auszusprechen: meiner verehrten Mutter Mrs. Elizabeth Hunt, Mrs. H. S. Caswell, Miss H. L. Garratt, Rev. Isaac Baird, Mr. Y. Bonillas, Prof. T. W. Chittenden, Rev. J. Owen Dorsey, Rev. M. Eells, Dr. Wills de Hass, Rev. Horace Edwin Hayden, Maj. J. W. Powell, Capt. R. H. Pratt, Rev. A. L. Riggs, Rev. T. L. Riggs, Rev. John Robinson, Gen. David H. Strother, R. P. Eugène Vetromile, Rev. J. P. Williamson.

Leipzig, im März 1881.

Der Verfasser.

INHALT.

Berichtigungen.

S. 4 Z. 21: Mangels anstatt Mangel.

S. 11 Z. 12 und 15: Shicéla ka anstatt Shicé laká.

S. 11 Z. 27: ka-rí-ri anstatt ka.rí-ri.

S. 18 Z. 28: Y. Bonillas anstatt J. Bonillas.

S. 24 Z. 9: Lokrischen anstatt Hypodorischen.

S. 27 Z. 7: in Dur noch in Moll anstatt in Moll.

S. 41 Z. 1: anstatt

S. 45 Z. 15: Folgendes anstatt folgendes.

S. 49 Z. 23—26 lese man: Fig. 1 ist der einleitende Gesang und zeigt die Abbildung einer für den nächtlichen Tanz eingerichteten Indianerhütte, die mit sieben Kreuzen, welche sieben Leichen vorstellen, geschmückt und mit einem magischen Knochen und mit Federn gekrönt ist.

S. 64 letzte Z.: pé anstatt pi.

S. 66 Z. 5 von unten: wan-yan-ki anstatt wan-ya-ka.

S. 74 Z. 1: anstatt

---

§. 1. Einleitung.

Durch die Musik, sowohl unter den Wilden wie unter Culturmenschen, gewinnen die Gefühlsäusserungen eine Intensität, welche ihnen durch Worte und Geberden allein nicht verliehen werden kann. Da aber der Wilde, anstatt der Mannigfaltigkeit der Empfindungen, welche in der civilisirten Welt rege sind, verhältnissmässig wenige geistige und sinnliche Triebe fühlt, so bleibt seine Sprache, und mit dieser seine Musik, die Sprache des Gefühls, eine einfache und beschränkte. Wie die beigegebenen Lieder entstanden, wie sie ihre jetzige Gestalt und gewisse Abrundung erhielten, wäre kaum mit Bestimmtheit zu sagen. Der Indianer vereinfacht (für seine Denkungsart) die Antwort auf diese Frage dadurch, dass er solchen Gesängen, die in besonderen religiösen Festen gebraucht werden, einen übernatürlichen Ursprung zuschreibt, [1]) und meint, die neueren Lieder seien nach diesen Mustern gefertigt worden.

---

1) Der seneca Sänger A-ō-doñ-wĕ sagte dem Verf.: »Wir haben die Lieder [zum Erntefest] vom Ha-we-ni-yu« (d. h. Grossen Manne da oben). — Die Mexikaner hatten eine ähnliche Fabel (Clavigero, Geschichte v. Mexiko, Leipzig 1789, Buch 6, Abschn. 3). — In Hayti führte »ein Priester oder Gesetzgeber, Bohito III«, die Musik und Instrumente ein. (Rafinesque, The Amer. Nations, Phil[a], 1836, vol. I, ch. VI, p. 191). — In Yucatan, und unter den Dakotas, kamen die Instrumente angeblich von den Göttern. — Ueber die Entstehung und Entwickelung der Künste unter den Wilden vergl. »Dr. Brown's Betrachtungen über die Poesie und Musik«, deutsche Uebersetzung von Eschenburg, Leipzig, 1769, Abschn. III und IV. — Nach den kärglichen, sich häufig widersprechenden Nachrichten, welche wir über den Zustand der Musik unter den Mexikanern zur Zeit der spanischen Eroberung erhalten haben,

Einige Schriftsteller sind der Meinung, die Indianergesänge seien anfänglich eine blosse Nachahmung gewisser Vögel gewesen; jedoch zeigen sie keinen geistigen Zusammenhang zwischen solchen trivialen Versuchen und dem wahren und höheren Ausdruck des Gefühls, welcher jede Musik sein sollte, und welcher die Musik der Indianer in Wirklichkeit ist.[1]) Viel näher liegt und berechtigter erscheint die Annahme, dass diese Melodien die Frucht einer langsamen Evolution sind, welche in den einfachsten, allen Menschen gemeinsamen Aeusserungen der Freude oder des Schmerzes wurzelt. [Vergl. »Poesie« und »Rhythmus«]. Diese Annahme liegt näher, weil ihr zufolge die Musik unmittelbar aus dem menschlichen Herzen entspringt; berechtigt wird sie durch den thatsächlichen Zustand der Musik unter den auf den untersten Stufen der Entwickelung stehenden Indianerstämmen; unter solchen aber erscheint der Gesang selten als eine selbstständige Kunst, sondern fast immer von verschiedenartigen Tänzen begleitet. — In den Hauptzügen zeigen die Aufführungen der verschiedenen Indianervölker grosse Aehn-

---

ist es nicht unwahrscheinlich, dass die vom Dr. B. geschilderten »Folgen der Verbesserung der Sitten unter den Wilden«, bis incl. § 31, mit dem Fortschritt der Musik und verwandten Künsten unter den aztekischen Völkern die grösste Aehnlichkeit haben. Eine wissenschaftliche Untersuchung über diese sehr interessante Frage bedarf der genauesten, an Ort und Stelle unternommenen Forschungen; der Verf. der vorliegenden Schrift hat sich daher nur erlaubt, einige zerstreute, vergleichende Bemerkungen hierüber zu machen. Brasseur de Bourbourg und Torquemada haben bis jetzt auf diesem Gebiete das Meiste geleistet.

1) Das Nachahmen der Thiere (besonders ihrer körperlichen Bewegungen) erscheint zwar sehr häufig mit den Gesängen verbunden, nicht aber als integrirender Theil derselben, sondern zur Ergänzung der dürftigen Worte; die Musik zeigt sich stets als der Ausdruck des menschlichen Gefühls, welches ganz etwas anderes ist, als eine Nachahmung der äusseren Natur. Wörter, die den verschiedensten Naturlauten nachgeahmt worden, kommen wohl in allen Sprachen vor; aber für die Freude (das Lachen), die Trauer und den Schmerz, hat der Mensch ganz eigene, seinen Organen und seiner geistigen Natur passende Ausdrucksarten.

lichkeit unter einander. Franklin[1]) giebt uns folgende Schilderung eines Tanzes der Dogrib-Indianer (Brit. Nord-Amer.): »Sie stellten sich in einen Kreis und fingen nun mit weit gespreizten Beinen und den Händen auf den Hüften, gleichzeitige, nach seitwärts gerichtete Sprünge zu machen an, bei jedem Sprung die Silbe »tsa« stark herausstossend.«

Hier bewegen sich die Tanzenden im Kreise, wie es wohl unter allen Indianernationen bei gewissen Festen gebräuchlich ist;[2]) dazu gleichzeitig, streng rhythmisch, ein höchst charakteristischer, in fast allen musikalischen Aufführungen zu bemerkender Zug,[3]) wie ebenfalls das Zusammensingen; die monotone Wiederholung einer Silbe oder eines einzigen Wortes ist ein Merkmal der primitivsten Gesänge über ganz Nord-Amerika.[4]) Dieses gesellschaftliche Singen und Tanzen ist für den Indianer der höchste und fast einzige ästhetische Genuss, dem er sich mit Leidenschaft hingiebt, welche im Süden, auch zur Zeit der Entdeckung Amerikas,

---

1) Second Voyage to the Shores of the Polar Sea, London, 1823, ch. VIII.

2) Adair, History of the Amer. Indians, London, 1775, pp. 97, 110, 164; — H. H. Bancroft, Native Races of the Pacific States, New York, 1874, vol. I, p. 704—5; — Oviedo, Historia General y Natural de Indias, Madrid, 1851, parte I, lib. V, cap. I; — Torquemada, Monarchia Indiana, Madrid, 1723, tom II, lib. XIV, cap. XI; — Catlin, Letters and Notes etc., Phil[a], 1857, vol. I, p. 368; — Loskiel, Gesch. d. Mission d. evang. Brüder, Barby, 1879, S. 133; — Briefl. Mitth. an den Verf. von Herrn Y. Bonillas (Apaches) und Rev. M. Eells (Twanas, Clallams etc.); — unter den Irokesen in fast allen Tänzen [A-ō-doñ-wě]. — Es ist möglich, dass dieses Kreistanzen ursprünglich den Kreislauf der Sonne vorstellen sollte, da die Indianer Sonnenanbeter sind; diese Annahme wäre zugleich ein Grund für die Allgemeinheit des Kreistanzens. — Die Indianer am Milbank Sound (zw. 52°—6° nördl. Br., Pacific-Küste) halten die Sonne für einen glänzenden Mann, der um die Erde wandelt, während diese still steht; haben auch eine Vorstellung, in welcher die aufgehende Sonne von einem prachtvoll gekleideten Häuptling dargestellt wird (Dunn's Oregon Territory, Phil[a], 1845, p. 171—2).

3) Hierüber sind alle Schriftsteller einig.

4) Vergl. die Lieder X, XIX, XXVIII, XXIX, XXXII, XXXIX, XLII; — H. H. Bancroft vol. I, pp. 191, 281, 415; Dunn's Orĕgon Territory, p. 225—6.

durch geistige Getränke derart gesteigert wurde, dass die Feste manchmal in allgemeiner Betrunkenheit ihr Ende fanden; (bei religiösen Festen im Norden dagegen ist das Betragen der Mitwirkenden und Zuschauer ein sittlich musterhaftes). Die Abneigung des Indianers gegen Neuerungen, sein festes Beharren bei den durch die Zeit geheiligten Gebräuchen zeigen sich nirgends deutlicher als in Bezug auf Alles, was seine religiöse Musik betrifft; die Worte, die Melodien, ja sogar die kleinsten Geberden, werden wie ein unantastbares Heiligthum betrachtet, welches, von den Vorfahren kommend, den Nachkommen in unveränderter Gestalt überliefert werden muss;[1]) wie im grossen Zaubertanze der Chippewas der Hauptgedanke immer wiederholt wird: »So machten es unsere Väter! nicht wahr, Brüder? die Väter haben uns das gelehrt! nicht wahr, Brüder? wir halten fest zu den guten alten Gebräuchen der Väter! das wollen wir, Brüder![2]) — Componirt man neue Lieder zu Ehren hervorragender Krieger, oder zum Andenken merkwürdiger Ereignisse, so weichen sie wenig vom allgemeinen Charakter der schon bekannten ab;[3]) daher ist die musikalische Entwickelung jedenfalls eine sehr langsame gewesen, nicht aber wegen Mangel an Talent; die Indianer, unter dem Einfluss der Civilisation, machen oft rasche Fortschritte in der Musik.[4])

Die Indianergesänge überhaupt lassen sich, dem Charakter der Ceremonien gemäss, in denen sie gebraucht werden, in sieben Hauptklassen theilen. — 1. Cabbalistische, welche entweder in strenger Abgeschlossenheit nur von den in diese Mysterien Eingeweihten mit Tanz und roher Instrumentalbegleitung ausgeführt werden [vergl. »Schriftzeichen«]; oder

1) Torquemada, t. II, lib. XIV, cap. XI; — A-ō-doñ-wĕ hatte die Gesänge von seinem Vater gelernt; sein kleiner Sohn muss dieselben mit der peinlichsten Sorgfalt einstudiren; vergl. Rafinesque, vol. I, ch. V.

2) Briefl. Mitth. an den Verf. vom Rev. Isaac Baird, Odanah, Wis.

3) Torquemada, wie oben; — Oviedo, parte I, lib. V, cap. I.; — Der Verf. liess sich von verschiedenen Indianern solche »neue« Lieder vorsingen, die den »alten« sehr ähnlich waren.

4) Siehe besonders Torquemada, lib. XVII, cap. III.

von den Zauberärzten (medicine-men) zur Heilung kranker Personen, Verbannung böser Geister und dergleichen Künsten mehr angewendet werden. — 2. Religiöse: diesen Charakter tragen die meisten Gesänge, die zu besonderen Jahreszeiten regelmässig gesungen werden.[1]) — 3. Historische [vergl. »Poesie«]. — 4. Kriegslieder. — 5. Trauergesänge. — 6. Liebeslieder. — 7. Lieder, welche bei geselligen Zusammenkünften jeder Art gesungen werden; diese haben häufig einen halb mystischen, halb religiösen Zug.

Alle Indianerstämme scheinen Gesänge zu haben, deren Ausbildung und Abwechselung mit dem Charakter der Völker übereinstimmen. Die wilden, kriegerischen Irokesen[2]) besitzen weder historische Gesänge noch Liebeslieder, obgleich beide unter den sie umringenden Völkern gefunden werden. Unter den Irokesen nehmen die Frauen an dem Gesange keinen Antheil;[3]) unter den Mexikanern dagegen, wo die Civilisation, und mit dieser auch die Musik, die grössten Fortschritte gemacht hatte, waren die Frauen in dieser Beziehung (sowie in vielen anderen) den Männern fast gleichberechtigt. Unter den Irokesen wieder werden die Tanzlieder von einer oder zwei Personen (oder einem Chor) ausgeführt, welche nicht tanzen; unter anderen Stämmen (namentlich den Mexikanern), singen die Tanzenden, und der Dirigent hat nur den Takt durch Paukenschläge anzugeben. Näher einzugehen in diese und andere Verschiedenheiten verbieten Mangel an Material und Ungenauigkeiten in dem vorhandenen; die Punkte, in welchen die Aufführungen der verschiedenen Völker mit einander übereinstimmen, scheinen übrigens zahlreicher und wichtiger zu sein.

---

1) Für Monatsfeste der Mexikaner s. Torquemada, lib. XII, cap. XXXIV.

2) Die »Fünf Nationen«: Senecas, Mohawks, Cayugas, Oneidas und Onondagas.

3) D. i. in den öffentlichen Festen.

§ 2. Poesie; Anfang und Entwickelung.

Einfache Naturlaute wie »he ya! he!« (XXVIII), oder einige oft wiederholte, bedeutungslose[1]) Wörter wie »Ka-noñ wi-yo« (IV), oder anscheinend unzusammenhängende Wörter, wie »Freunde — Stein — bleiben immer fest — vorwärts!« sind mit den höher entwickelten Erscheinungen in der Indianerpoesie innig verwandt, und dürften, in ihrer Einfachheit und Natürlichkeit, als der Anfang und der Urquell derselben betrachtet werden.[2]) Das freudige »he ya! he!« des Comanche gehört nicht etwa diesem Volke allein, sondern wird unter so weit auseinanderliegenden Völkern wie den Irokesen,[3]) Poncas[4]) und Twanas[5]) gefunden; das traurige »Oh d-da d-da« (ach! ach!) der letztgenannten[6]) kommt wohl in ähnlichen Gesängen anderer Indianernationen vor. Der Uebergang von solchen blossen Ausrufungen zu einzelnen Wörtern, und von diesen zu ganz kurzen Sätzen, ist ein leichter, und im musikalischen Fortschritt überhaupt ein selbstverständlicher; der Wilde kann von solchen unvollständigen

---

1) A-ō-doñ-wĕ antwortete zuerst auf die Frage: »Haben diese Worte irgend welche Bedeutung?« mit Bestimmtheit: »Nein«; nach eifrigem Hin- und Herreden mit einem Freunde meinte er aber, dass wi-yo soviel wie gut heisse; die Bedeutung von ka-noñ, sowie der meisten Wörter im Weibertanze, sei ihm aber gänzlich unbekannt. — Es kann sein, dass die Bedeutung der Worte mancher alten Lieder von den Indianern vergessen worden, oder nur wenigen Eingeweihten bekannt ist (die Wunderärzte haben z. B. eine besondere cabbalistische Sprache). Sahagun (Hist. Univ. de las Cosas de N. España, in Lord Kingsborough's Coll., London, 1831, vol. VII, S. 102) schreibt: »Los cantares y psalmos que tiene compuestos, y se le cantan sin poderse entender lo que en ellos se trata, mas de ellos que son naturales y acostumbrados à este lenguage«. Vergl. Brasseur de Bourbourg, Quatre Lettres sur le Mexique, Paris, 1869, 2me Lettre, § 5.

2) Vergl. Westphal, Elemente d. musik. Rhythmus, § 13: »Früheste Anfänge der musischen Künste«.

3) Vergl. Lieder IV, V, VII. 4) XXXII (hi ye he!).

5) XXXIX, 19 (ha ya ha ya hi-hi-hi!). Civilisirte Völker haben genau dieselben Ausrufungen.

6) XXXIX, 12.

Ausdrücken nur so lange ganz befriedigt werden, als seine geistige Bildung im Ganzen wenig entwickelt bleibt. Dass solche einfachen Gesänge zu gleicher Zeit mit anderen, weit höher ausgebildeten, noch bestehen können, ist nicht nur ein Beweis für die Beharrlichkeit des Indianercharakters, sondern zeigt ebenfalls, dass solche Lieder in innigster Verbindung mit seinem Empfindungsleben stehen; dass sie nicht gleich, wie etwas Abgenutztes und Veraltetes, zu verwerfen waren, sobald das Neue und (in musikalischer Beziehung) Vollkommenere entdeckt wurde, sondern immer noch, und hauptsächlich durch ihre Natürlichkeit, eine Anziehungskraft ausüben. Unter diesen einförmigen Liedern sind viele nicht nur durch den Gebrauch, sondern auch durch den Gegenstand geheiligt; der Name des Allerhöchsten wird in manchen religiösen Gesängen ausschliesslich, obgleich mit Variationen, gebraucht.[1] Die Gesänge haben oft, selbst in ihrer primitivsten Gestalt, eine dramatische Bestimmung; erst durch die Lebhaftigkeit der Mimik, durch die Sprache der Geberden, wird der eigentliche Sinn vieler kurzen Sätze klar. Auch ist in neuester Zeit entdeckt worden, dass in der Geberdensprache der Indianer ein weit tieferer Sinn liegt, als man bisher vermuthete;[2] es wird sogar angenommen, dass sie Gemeingut der verschiedensten wilden Indianervölker sei, von allen verstanden und unter einander gebraucht.[3] Indianer, welche kein Wort in der Sprache

---

1) Vergl. besonders Adair, Hist. of the Am. Indians; unter den Cherokees und verwandten Völkern waren die heiligen Silben Yo-he-wah (hebr. Je-ho-va); A. nennt die Indianer stets »die rothen Hebräer« (s. seine Argumente, S. 97, 121, 164 u. s. w.). — Die Huronen sangen dieselben Silben (Heriot's Travels, p. 82—3). — Die Nez-Percés brauchten die Silben »Ho-ha, ho-ha« in ihren gottesdienstlichen Gesängen (Dunn's Oregon Terr'y, p. 225—6.

2) Vergl. (für die Mexikaner) Brasseur, Quatre Lettres, 2me Lettre, § 7; 4me L., § 8 u. s. w.; seine Erklärung ist mindestens sehr originell, und, wie seine Ansichten überhaupt, von entschiedenem Interesse.

3) Lieut.-Col. Garrick Mallery's Collection of Gesture Signs and Signals of the N. A. Indians, Washington, Government Printing Office, 1880, enthält über 2000 solche Zeichen.

anderer verstehen, halten mit diesen stundenlange Unterredungen in dieser stummen Sprache, und können auf solche Weise die weitläufigsten Mittheilungen machen. Da ihm eine so mächtige Unterstützung, oder vielmehr Ergänzung seiner Worte zu Gebote steht, ist es ersichtlich, dass der Indianer weit weniger Wörter als der Civilisirte bedarf, um Alles, was in ihm und um ihn vorgeht, auszudrücken; in jenen kürzesten Sätzen geben die Worte nur einen festen Anhaltepunkt, um welchen er seine ganze Darstellungskunst[1]) in unbeschränkter Freiheit ausüben kann. In solchen Fällen, wo der darstellende Tänzer sich der Geberdensprache allein bedient (wie im Lied III der Notenbeilagen, in welchem die Worte von zwei, mitten im Kreise der Tanzenden sitzenden »Dirigenten« gesungen werden), ist die Wirkung, selbst dem in der Geberdensprache ununterrichteten Beobachter, eine überraschende. Die jungen Krieger, sich ganz den Gefühlen des Moments hingebend, führen die abenteuerlichsten Sprünge aus; sie werfen den Körper bald nach rechts oder nach links, bald vorwärts oder rückwärts mit erstaunlicher Heftigkeit; sich mit fletschenden Zähnen und schwarzen, feurigen, wildrollenden Augen Gesicht zu Gesicht angrinzend, drehen sie sich, wild aufjauchzend, im nächsten Augenblicke mit Blitzesschnelligkeit um, alle Bewegungen von den lebhaftesten Geberden der Arme und Hände begleitend; die Worte »Wolf rennt« finden in lebenden Bildern ihre vollste Auslegung; doch mitten im wildesten Getümmel kommt keiner aus dem Tact, welcher durch heftiges Stampfen mit den Füssen scharf markirt wird. — Bei einer wichtigen Unternehmung, wie einem nahe bevorstehenden Kriegszug, wo es gilt, den Zurückhaltenden Muth einzuflössen,

1) Diese hat unter manchen Indianernationen einen nicht unbedeutenden Grad der Fertigkeit erreicht. Vergl. Brasseur, Grammaire de la langue Quiché, Paris, 1862, Ballet-Drame de Rabinal-Achi; — Clavigero, Buch 7, Abschn. 43; — Acosta, lib. V, cap. XXIX; — H. H. Bancroft, vol. I, pp. 170, 199, 393; — Dunn's Oregon Terr'y, p. 171—2; — Loskiel, S. 133. — Die auffallende Aehnlichkeit mancher Vorstellungen wird Niemandem entgehen. Der Gebrauch, in vielen Festen, von geschnitzten Holzmasken, scheint ein allgemeiner zu sein.

bietet der Krieger seine ganzen Kräfte auf. Mit langsamen, schleichenden Schritten, als wollte er den Feind im nächsten Augenblicke überfallen, geht er, die Kriegsaxt (tomahawk, spr. -hōk) in der Hand, um den Kreis der versammelten Krieger herum, den Kriegsgesang (für den Irokesen ist dieser Nr. IX) mit männlicher Entschlossenheit singend; dann mit der Axt in die bemalte »Kriegspfoste« schlagend, erzählt er mit gehobener Stimme und kräftigem Ausdruck seine früheren glorreichen Thaten,[1]) und was er im bevorstehenden Zuge zu unternehmen gedenkt; durch seine Rede und den Applaus der anderen angefeuert, treten nun die Zaudernden in den Kreis, und singen denselben Gesang (ich gehe! ich gehe!) mit passenden Geberden, wodurch sie ihre Absicht, den Kriegszug mitzumachen, kund thun. — Das erste dieser beiden Beispiele zeigt die Beziehung der kürzeren Sätze zur äusseren Natur; das zweite, wie sie aus Ereignissen oder Handlungen entstehen können. Durch häufige Wiederholungen derselben Worte, welche oft stattfinden, kann nicht allein den Melodien mehr Abwechselung und grössere Länge gegeben werden, sondern es wird auch dem Darstellenden Gelegenheit geboten, nach Belieben die mannigfaltigsten Variationen, und dadurch seine eigene Geschicklichkeit, den Zuschauern vorzuführen; je wilder, desto naturgetreuer. Die Beziehung des Indianers zur Natur, sein Leben in und unmittelbare Berührung mit ihr, geben seinem Geiste die kräftigste und dauerndste Anregung; aus dieser nie versiegenden Quelle quillt ihm, in ewig wechselnden Formen, der Gedanken- und Empfindungsstoff entgegen, welcher einen grossen Theil seiner Gedichte ausmacht; und gerade in dieser Unmittelbarkeit der Wirkung und Empfindung liegt der Hauptreiz derselben. Seine Reden, sowohl wie seine poetischen Erzeugnisse, zeigen eine Fülle der schönsten, der Natur direct entliehenen Gleichnisse; ja, der Hauptunterschied zwischen der feierlichen Rede und der Poesie besteht darin, dass diese gelernt und gesungen, jene improvisirt und gespro-

1) Vergl. Loskiel, S. 135; hier singt der Krieger seine »Heldenthaten«, und sein Gesang wird von den andern begleitet, wie in IX zu sehen.

chen wird. Die natürliche Empfindungskraft wird durch den Aberglauben noch gesteigert; dem Indianerhäuptling ist es keine blosse rhetorische Figur wenn er den versammelten Kriegern zuruft: — »Wohl fühl' ich, dass eure Kriegsäxte nach Feindesblut dürsten, und dass eure treuen Pfeile ungeduldig streben, ihren Flug durch die Luft zu nehmen«; 1) er glaubt an Zauberpfeile und -Aexte, und dass in solchen leblosen Dingen eine geheime Lebenskraft liegt; wie er auch meint, die Thiere können ihn ganz gut verstehen, wenn er zu ihnen spricht. Die Poesie hat selten einen regelmässigen, metrischen Bau, und ist daher (soweit bis jetzt bekannt) grösstentheils einer gesungenen Prosa gleich. Einige Schriftsteller gehen soweit, dass sie behaupten, die wenigen uns bekannten Beispiele metrischer oder gereimter Verse seien eher das Resultat eines glücklichen Zufalles, als die Folge eines überlegten Versuchs. Die gegenwärtig vom Smithsonian Institute unternommenen Forschungen werden in wenigen Jahren mehr Licht auf dieses interessante Thema werfen; unterdessen ist Schreiber dieses entschieden der Meinung, dass bei der in den Melodien der Indianer häufig vorkommenden metrischen Eintheilung 2), die eine Folge eines regen rhythmischen Gefühls ist, ein Gleiches auch in der Poesie zu erwarten sei, und ebenfalls als eine Folge jenes rhythmischen Gefühls; nicht als eine zufällige Erscheinung, sondern als ein zwar nicht weit entwickelter, jedoch wirklicher Ordnungsversuch. 3) Solcher Klingklang

wie (XI):

O-la-ko-ta
Ku-wa-ki-ya | pe!

oder (XXXI):

A ki le
Li wañ pe

oder (XIV):

---

1) Adair, S. 61. 2) Vergl. »Rhythmus«.

3) Diese Ansicht findet eine überraschende Bestätigung in einem Bericht (im Boston Herald für d. 17. Juni 1881) über die Forschungen des Herrn F. H. Cushing unter den Zuñis, worin es heisst: »In rhyme and rhythm the poetry is as perfect as the work of our most finished lyrists«.

Ko la ta ku ya ka pe lo
O ki ci ze ima tan can ye lo
E ha ka leah le hañ wa oñ we lo
E ye ye ye lo

wird dem Ohr des Wilden ebenso angenehm sein, wie kleinen Kindern die alten Wiegenlieder; solche Lieder sind auch an und für sich als Beweismittel nicht wichtig; erst im Zusammenhang mit anderen, höher entwickelten, gewinnen sie Bedeutung. Auf einer höheren Stufe stehen folgende drei Lieder:

1. Serenade (Sioux, XII).

Shicé, shicé shanté, mashică,
Shicé laká shicé napé, mayúsă;
  Shicé wancí, yakéshni,
  Shicé shanté, mashică,
Shicé laká shicé napé, mayúsă.
(Uebersetzung in den Notenbeilagen.)

2. Das Erdbeben.[1])

Tu-wip′ pu-a, tu-wip pu-a
  A-vwim-pai-ar-ru-wip′ pu-a
Tu-rá-gu-ok, tu-rá-gu-ok
  Kai-vwa mu-tú-rai-ka-nok.
(In jenem Land, in jenem Land
  In jenem glänzenden Land
Weit von hier, weit von hier
  Bebte der Berg vor Schmerzen.)

3. Das Paradoxon.

Wi-giv′-a ka.rí-rí
  Yú-ga-kai-maí-u-uk
  Yú-ga-kai-maí-u-uk
Ma-mum-pa-ri-tum-pa.
(Der Kamm des Berges
  Bleibt ewig da,
  Bleibt ewig da,
Doch fallen stets Felsen.)

---

1) Dieses Lied, sowie das nächstfolgende, sind Prof. J. W. Powell's »Report of Explor. in 1873 of the Colorado [Fluss] of the West« (Smiths. Inst.) entnommen.

Die beiden letzten Lieder, von einem Volke, dessen Vorfahren in aller Wahrscheinlichkeit in näheren Beziehungen zu den Mexikanern standen, haben für uns ein doppeltes Interesse; alle drei zeigen etwas mehr, als eine blos zufällige Zusammenstellung der Wörter. Noch bedeutender sind die historischen Gesänge der »Wapahani« oder White River Indianer; der Uebersetzer[1]) hält dieselben, in ihrer jetzigen Gestalt, für »eine blose Verkürzung vollständigerer Annalen, welche jetzt wahrscheinlich verloren gegangen«. Der nachstehende Theil wird wegen seines unstreitbar metrischen Charakters angeführt; er wurde jedenfalls theilweise wegen der Erleichterung für's Gedächtniss, die eine solche Regelmässigkeit gewährt, in dieser Form verfasst. Das hier Gegebene fängt mit dem 13. Liede des 3. Gesanges an.

13. Amakolen
Nallahemen
Agunuken
Powasinep
Wapasinep
Akomenep
14. Wihlamok kicholen luchundi
Wematan akomen luchundi.
15. Witéhen wémiluen
Wémaken nihillen.
16. Nguttichin Lowaniwi
Nguttichin Wapaniwi.
Agamunk topanpek
Wulliton épannek
17. Wulélémil W'shakuppek
Wémopannek hakhsinipek
Kitahikan pokhakhopek
18. Tellenchen kittapaki nillawi
Wémoltin gutikuni nillawi

1) Rafinesque, in The Amer. Nations, vol. I, ch. V. — Eine engl. Uebers. dieser 3 histor. Gesänge ist im Nachtrage zu Brasseur's »Quatre Lettres sur le Mexique« zu finden; der erste und zweite Gesang, mit Copien der Indianerzeichnungen, in Beach's Indian Miscellany, Albany, N. Y., 1877.

Akomen wapanaki nillawi
Ponskan-ponskan wémuvi Olini.

19\. Lowanapi Wapanapi Shawanapi
Lanéwapi Tamakwapi Tuméwapi
Elowapi Powatipi Wilawapi
Okwisapi Danisapi Allumapi.

20\. Wemipayat gunéyunga Shinaking
Wunkénapi chanelendam payaking
Allowélendam kowiyey Tulpaking.

(Uebersetzung.

13\. — Während unsere Vorfahren immer auf dem Wasser fuhren, sahen sie im Osten, dass das Schlangenland hell und reich war.

14\. — Der Hauptbiber Wihlamok[1]) und der Grosse-Vogel Kicholen sagten allen, gehen wir nach der Schlangeninsel Akomen.

15\. — Kommt ihr mit uns, so vertilgen wir das ganze Schlangenvolk.

16\. — Alle hiermit einverstanden, Die-vom-Norden und Die-vom-Westen, gingen über das Wasser des gefrornen Meeres, um das Land zu nehmen.

17\. — Es war merkwürdig, als sie alle über das glatte, dunkle Wasser des gefrornen Meeres gingen, beim Durchgang von der Schlangensee in das grosse Meer.

18\. — Es waren zehntausend im Dunkeln, die alle fortgehen in einer einzigen Nacht im Dunkeln, nach der Schlangeninsel des östlichen Landes Wapanaki, zu Fuss das ganze Volk.

19\. — Sie waren das männliche Norden, das männliche Osten, das männliche Süden; mit männlichem Adler, männlichem Biber, männlichem Wolf; mit männlichem Jäger, männlichem Priester, männlichem Reichen; mit männlichem Weib[2]), männlicher Tochter, männlichem Hund.

---

1) Name eines Häuptlings (Anm. d. Verf.).

2) Die Bezeichnung »männlich« wird wahrscheinlich wie »muthig« oder »tapfer« gebraucht für diejenigen, welche diesen gefahrvollen Uebergang wagten; der Indianer lobt seine eigenen Thaten gern.

20. —Alle dorthin gekommen, bleiben sie im Föhrenlande Shinaking. Aber Die-vom-Westen, den Uebergang zweifelhaft findend, zogen es vor, im alten Schildkrötenland zu bleiben.) —

Ueber die Verbreitung solcher, für die Geschichte des Indianers höchst wichtigen Gesänge, ist wenig Bestimmtes bekannt. Die Entdeckungsreisen der Spanier zeigten, dass die Ureinwohner von Hayti, Cuba,[1] Yucatan,[2] Mexiko[3] und einem Theil von Central-Amerika[4] historische Gesänge besassen. Nach Rafinesque[5] hatten die Shawanis, die Illinois und fast jede Linapi Nation ebenfalls solche Gesänge, die man die eigentlich nationalen nennen kann.

---

§ 3. Vocalisation und Vortrag.

In diesem kurzen Paragraphen sollen nur die in den Liedern I bis incl. XXXII vorkommenden Eigenthümlichkeiten der Vocalisation uud Vortragsweise besprochen werden.

a. Consonanten. — *B, d, f, h, k, l, m, n, p, r* und *t* werden wie im deutschen ausgesprochen; *c* = tsch; *g* ist stets hart; *ħ* ist ein rauher Kehllaut; *j* wie im französischen Wort *je; n̄* wie im franz. *non̄; s* = s s; *sh*=sch; *w* und *y* fast wie *u* resp. *i*, nur dass zu ihrer richtigen Aussprache eine etwas kräftigere Zusammenziehung der Lippen und Kehle, als zu der jener einfachen Vocale, gehört; *z* wie im französischen *zèle.*

b. Vocale.—Das *a* wird in den Gesängen der Senecas wie *a* in Vater ausgesprochen; in denen der Iowas und Kiowas hat es oft, wenn gesungen, eine dunklere Farbe, zwischen *a* und dem italienischen ō, obgleich beim Sprechen diese Eigenthümlichkeit weniger bemerkbar ist; in den übrigen Liedern wie unter den Senecas. Das *ă* ist das französische und englische

1) Oviedo, parte I, lib. V, cap. I.

2) Cogolludo, Hist. de Yucatan, lib. IV, cap. V, ap Landa.

3) Veytia, Historia Antigua de Mejico, Madrid, 1836, lib. III, cap. VII; — Torquemada, lib. XII, cap. XXXIV, auch lib. II, c. XLI.

4) Brasseur; H. H. Bancroft. 5) Wie oben.

kurze *a* (*patte, pat*); mit *n̄* verbunden wie *ain* in *pain*. Das *ä* lautet wie das deutsche *ä*. *E* ist fast immer dem franzischen *é* gleich (= *ee* in *See*), wenn gesungen zuweilen etwas breiter; nur bei einem raschen Uebergang, oder bei Staccato-Stellen, ist es kurz.

Das *i* ist stets lang (= *ie* in *Kiel*). Das *o*, mit *n̄* verbunden, lautet wie im französischen *non*; *ō* ist das breite italienische *o*; sonst hat dieser Vocal den Laut von *oo* in *Boot*, schnelle Uebergänge und Staccato-Stellen ausgenommen, in welchen es dem *o* in *soll* gleicht. *U* wie *u* in *Hut*. Die Intonation sämmtlicher Vocale ist eine volle, sich etwas zum Breiten neigende, sonst aber rein und deutlich; hierdurch wird die Wirksamkeit der Gesänge bedeutend erhöht. Die meisten Silben endigen auf Vocale, oder auf solche Consonanten wie *n* und *n̄*, welche einen leichten Uebergang von einer Tonstufe zur andern vermitteln; dies verleiht den Liedern einen wohlklingenden, fliessenden Charakter, ohne dass der streng fortschreitende Rhythmus ihnen gestattet, schmelzend zu werden. Die Anfangsconsonanten werden bisweilen von den sie begleitenden Vocalen scharf abgesondert ausgestossen, wie in XVI und XVII (*t'o*), oder im XXX (*g'li, t'eon̄*). Die Silben werden häufig gerade ihres Wohllauts wegen gewählt, »um ein gutes Lied zu machen« sagte der Seneca A-ō-don̄-wĕ. (Beispiele hiervon sind die beiden Lieder des Weibertanzes IV und V.) Bedeutungslose Silben werden in einigen Fällen, des Wohlklangs wegen, solchen Versen angehängt, in denen die Bedeutung der übrigen Wörter bekannt, und durch diese Zuthat keineswegs geändert wird.[1]) Eine Verdoppelung des Vocals findet zuweilen statt, wenn er ausnahmsweise scharf betont werden soll (im III. Lied *ni-i*; IV. *a-a*).

c. Der Umfang der Stimme des Indianers ist, so weit die Erfahrung des Verfassers reicht, nicht kleiner als der des Weissen, d. h. natürlich beide im ungeschulten Zustande ver-

---

1) Unter den Dakotas (Sioux) vgl. Riggs, Grammar and Dictionary of the Dakota Language, (Vol. IV of Smiths. Cont. to Knowledge) Introduction. Vgl. die Lieder XIII bis XVIII, in welchen die Silben »ye! ye! ye!« bloss euphonische sind. (Briefl. Mittheil. von Rev. T. L. Riggs.)

glichen. (Dies hat jedoch nur auf Männer Bezug.) Die Lieder wurden fast ohne Ausnahme in hoher (Bariton) Lage gesungen; die meisten Ausführenden besassen aber die Fähigkeit bis zum grossen *F* hinab mit vollkräftiger Stimme zu singen; der Verfasser hat keinen gehört der das tenor f' nicht mit Leichtigkeit nehmen könnte. Ein Chor von siebzehn jungen Männern sangen das Lied Nr. IV einen ganzen Ton höher als es in den Notenbeilagen angegeben ist, und die höheren Töne nicht etwa falsetto, sondern mit voller Bruststimme. Der Umfang der männlichen Stimme wäre durchschnittlich auf zwei Octaven zu setzen; vom grossen *F* bis zum tenor f'; oder vom grossen *A* bis zum tenor a'.

d. Vortragsweise. Diese ist, dem Charakter der Poesie und der Melodien gemäss, eine höchst n a i v e; für crescendo und decrescendo, accelerando und ritardando, scheinen die Sänger kein Bedürfniss zu empfinden; was die Melodien hierdurch für das sentimentale Gefühl verlieren, gewinnen sie durch ihre natürliche Frische und das augenscheinliche Vergnügen, welches ihr Vortrag dem Indianer gewährt. Ueber die Qualität der Stimmen lässt sich nicht viel sagen; der Verfasser hat sie nicht unangenehmer gefunden als die der (überhaupt) ungebildeten Weissen; im Gegentheil, da unter den Indianern alle eine gewisse Uebung im Singen haben, und die Intervalle sehr sicher und rein genommen werden, war der Eindruck bei diesen Aufführungen eher als ein angenehmer zu bezeichnen; einige, die in ihrer Art und Weise am meisten geübten Sänger, hatten wirklich weiche, wohlklingende Stimmen. Die Sicherheit der Intonation und des rhythmischen Gefühls, zusammen mit der vollen Hingebung aller Mitwirkenden, sind die Hauptvorzüge ihrer Vortragsweise. [1])

e. Vortragsmanieren und Verzierungen. Von diesen letzteren wird der u n v e r ä n d e r l i c h k u r z e V o r s c h l a g am

---

1) Bis zu einer Schule der Stimme (im europäischen Sinne) haben es die Indianer nie gebracht; die Spanier fanden das Singen der Mexikaner rauh und unangenehm, obgleich diese später, unter spanischer Leitung, Ausgezeichnetes leisteten (Torquemada, lib. XVII, cap. III).

häufigsten gebraucht, und stets scharf accentuirt; folgendes Beispiel ist dem Liede Nr. III entnommen:



Der Nachschlag kommt nicht selten, obgleich nicht so oft wie jener Vorschlag zur Anwendung, das Beispiel ist aus demselben Liede:



Das einzige Beispiel eines Doppelvorschlags findet man ebenfalls in III:



Der absteigende Schleifer (der aufsteigende kommt nicht vor) ist im XIV. Lied zu finden:

Schreibart:

die kleinen Noten werden nicht einzeln und deutlich betont, sondern rasch mit einem Zuge, ungefähr wie bei uns ein schlechter Sänger, anstatt ein Intervall rein zu nehmen, beim unsicheren Uebergange die Zwischentöne undeutlich hören lässt, nur dass dies in den Indianergesängen mit Absicht und folglich mit mehr Deutlichkeit geschieht (Portamento); der Schleifer in Nr. X wird wie ein Jauchzer ausgeführt. Ein Knurren oder Summen, welches durch das Schliessen der Zähne bewerkstelligt wird, hat manchmal einen merkwürdigen Effect, wie z. B. im XIV. Lied (Scalptanz), 8. und 9. Tact, das plötzlich eintretende *gis* und der schleifende Uebergang zu *e* wirklich schaudererregend wirkten. Der Schleifer und das Knurren sind als charakteristisch wilde Vortragsmanieren zu bezeichnen.

---

§ 4. Tonart.

In diesem Paragraphen, sowie in den beiden folgenden, werden nur die Lieder I bis incl. XXXII einer eingehenden Analyse unterworfen; die übrigen werden nur zum Zweck des Vergleichs gebraucht.

Jene zwei und dreissig Lieder wurden mit einer Ausnahme (IX) unisono gesungen, gleichviel ob von Männer- oder Weiberstimmen, oder, wie in einigen Fällen (z. B. XXXI und XXXII), von beiden vereinigt gesungen. Die überwiegende Mehrzahl der Indianergesänge überhaupt trägt denselben Charakter; [1]) mehrstimmige Gesänge kommen selten vor und nach den wenigen Beschreibungen solcher Fälle zu schliessen, wird die harmonische Gestaltung solcher mehrstimmigen Gesänge, bei der Wiederholung nach Willkür der Sänger derart verändert, dass die mehr oder weniger gut harmonirenden Begleitungsstimmen kein festes harmonisches Gefühl zeigen. Selbst die Mexikaner kannten den polyphonischen Gesang nicht, [2]) obgleich bei diesen die Stimmen zuweilen von harmonirenden Instrumenten begleitet wurden. Eine solche Begleitung wird unter den wilden Indianern nicht gefunden; [3]) ein Instrument wie die griechische Lyra, welche, selbst in ihrer unvollkommensten Gestalt, durch das Zusammenklingen und richtige Stimmen der Saiten einen mächtigen Einfluss auf die Ausbildung des harmonischen Gefühls ausübte, war jenen so-

---

1) Torquemada, lib. II, cap. LXXXVIII (Mexiko); Oviedo, p. I, l. V, c. I (Hayti); H. H. Bancroft, p. 281, Foot-note (Nez-Percés); B rfl Mitth. a. d. Verf. vom Rev. M. Eells (Twanas, Clallams, Chemakums); Rev. E. Vetromile (Micmacs etc.); J. Bonillas (Apaches), Rev. Isaac Baird (Chippewas); Henry D. Wireman (Indianer in Montana). — Unter den Irokesen, Dakotas, Iowas, Kiowas, Poncas und Comanches, mündliche Mittheilungen a. d. Verf. von den Indianern.

2) Torquemada, wie oben.

3) Die Pueblo Indianer, sowie die Apaches und Comanches, welche drei Stämme sich unweit der mexikan. Grenze aufhalten, sollen Ausnahmen sein; ob ihre Begleitung wirklich eine harmonirende, und ob sie originell oder den Weissen oder den Azteken entlehnt worden, ist dem Verf. nicht bekannt.

wohl wie diesen unbekannt. Der wilde Indianer ist dennoch in der primitiven Ausübung seiner Kunst so weit vorgeschritten, dass sein Ohr die einfachen tonischen Verhältnisse in der diatonischen Tonleiter erkennt, und dass er daher die meisten Intervalle in derselben rein und sicher singen kann. Nun entsteht die Frage, ob in diesen Melodien eine feste, sowohl vom Indianer wie vom Civilisirten anerkannte Basis, ein Grundton, vorhanden, von welchen ausgehend der Musiker den Charakter der Tonarten bestimmen und die Intervalle benennen kann. Ueber den Standpunkt des Indianers giebt uns das IX. Lied einigen Aufschluss; hier erscheint das vom Chor der Krieger gesungene *f* als ein mit vollem und einstimmigem Bewusstsein gewählter Grundton; [1]) das Ohr des Musikers würde denselben Ton aus den unbegleiteten melodischen Folgen [2]) als Grundton annehmen, wäre aber von dessen monotoner Wiederholung, die auf andere, latente Harmonien (im 2. und 3., sowie im 11. und 12. Tact, der Dominantseptimenaccord) keine Rücksicht nimmt, durchaus nicht befriedigt. Ein weiteres Beispiel der bewussten Wahl eines Grundtons findet man im Danksagungslied, § 7, 3., wo der Führer die Melodie singt, und der Chor immer mit dem Grundton *f* antwortet. Beide Lieder sind von den Irokesen; für diesen Stamm darf man mit Sicherheit annehmen, dass die Sänger die Existenz eines Grundtons in ihren Melodien anerkennen; diese Annahme wird durch eine auch nur oberflächliche Betrachtung der Lieder I bis incl. VIII noch bekräftigt und lässt sich ohne Bedenken auf die anderen, ohnehin in anderen Beziehungen ebensoweit oder weiter entwickelten, durch ihre Gesänge hier vertretenen Völker übertragen.

---

1) Gesänge mit einer ähnlichen Begleitung auf dem Grundtone hat man auch unter den Delawaren und den mit ihnen alliirten Nationen (Loskiel, S. 134) unter den »Socs und Sous« (Briefl. Mitth. a. d. Verf. vom Dr. A. C. Garratt), sowie unter den Twanas u. s. w. (Rev. M. Eells in Amer. Antiquarian, April, Mai, Juni 1879) gehört. Dieses Lied (IX) wurde schon Mitte des vorigen Jahrh. unter den Mohawks (Irokesen) gehört. (Mc Knight, Our Western Border, p. 77—9).

2) Ueber das Wesentliche in den melodischen Folgen wird im folgenden Abschnitte ausführlich gesprochen.

Wie weit das harmonische Gefühl des Indianers reicht; welche begleitenden Töne, ausser dem Grundtone, seinem inneren Sinne vorschweben mögen, kann nicht mit Gewissheit gesagt werden. Da er aber, 1) zu den übrigen Gesängen (ausser IX) keine Vocalbegleitung braucht, 2) überhaupt zu keinen Gesängen eine harmonirende Instrumentalbegleitung geschaffen, obgleich, wie bei den Irokesen, seine Pauke einen bestimmten, leicht zu erkennenden Ton hat und ihm auch ein Flageolet zu Gebote steht, 3) in den obenerwähnten Fällen sich nur des Grundtons bedient, und zwar in solchen Stellen, wo dem musikalisch gebildeten Ohr eine Abwechselung geboten erscheint, und endlich 4) weil das Singen in unisono, ohne irgend welche harmonische Vocal- oder Instrumentalbegleitung, ein wesentliches Merkmal der Indianergesänge im allgemeinen und der in den Notenbeilagen angegebenen im besonderen ist, — so wird eine jede Melodie, in welcher keine zufälligen Versetzungszeichen (i. e. solche, die durch andere aufgehoben werden) vorkommen, in dem Sinne analysirt, als bewegte sie sich stets in einer und derselben Tonart, also ohne Grundtonwechsel. Nach Ansicht des Verfassers ist diesen Melodien keine im modernen Style modulirte harmonische Begleitung anzupassen; so wird zwar der subjectiven Fantasie (Willkür?) wenig Spielraum gelassen, desto mehr aber einer vorurtheilsfreien, objectiven Betrachtung; mit diesem Vorbehalt darf man nach Belieben nach latenten Harmonien suchen.

In den meisten Fällen ist der Grundton[1]) unschwer zu bestimmen, besonders in solchen, wo Sext und Septime, welche den Melodien oft eine eigenthümliche Färbung verleihen, nicht vorhanden sind. Solche Melodien sind: I, mit Grundton *g*; III, Grundton *a*; IV, Grundton *g*; IX, Grundton *f*; XI, Grundton *c*; XX, Grundton *f*; XXIV und XXV, Grundton *c*; XXVI, Grundton *b*; XXVIII, Grundton *g*; und XXXI, mit Grundton *d*. Diese Melodien, mit Ausnahme von IX nnd XX, denen die Terz fehlt, kann man schlechthin als Dur bez. Moll bezeichnen, da die kleine Secunde nicht vorkommt, und Quarte

1) Vergl. »Tabelle der Tonstufen«.

und Quinte stets rein gesungen werden. In den weniger einfachen Fällen wird der Grundton bestimmt, entweder durch die melodischen Folgen, oder den melodischen Accent, oder durch diese beiden zusammen.

a. Die melodischen Folgen sind in folgenden Melodien, in der Wahl des Grundtons, das eigentlich Bestimmende: II, Grundton *a*, wo die Folge *e′ c′ a e′ c′ a e*[1]) die bestimmende bleibt, trotz der wiederholten Betonung des, sich zu *e* als kleine Terz, zu *a* als kleine Septime verhaltenden *g*, welches sich immer wieder zur Tonica wendet, entweder direct oder durch die Folgen *g h e′ c′ a* (10. Tact) und *g e′ a* (*e′*) (Schluss); VIII, Grundton *c*, wo die Folgen *e′ c′* (1. und 2. Tact), *c′ g* (4. Tact) und *e c′ c′ e* (7. und 8. Tact) dem Ganzen den Charakter einer Durtonart geben, der durch die Folge *e g* und *g e* (10. und 11. Tact) und die wiederholte Betonung des *e* am Schluss keine Veränderung erleidet; XV, Grundton *c′*, in welcher die Folge *g′ f′ d′ c′* (3. und 4. Tact), wie die ähnliche Folge in IX (2., 3. und 4. Tact) zusammen mit *g c′* (11. Tact), wo die Quinte sich zum Grundton wendet, für die Wahl der Tonica maassgebend ist; ferner in VII und XII, Grundton *c′*; XIV, Grundton *a*; XVIII, Grundton *g*; XIX, Grundton *e′*; XXI, Grundton *c′*; XXVII, Grundton *d′*; und XXX, Grundton *g*.

b. Durch den melodischen Accent wird der Grundton in folgenden Melodien bestimmt: XVI und XVII, mit Grundton *d*, welches in beiden sich durch die wiederholte Betonung am Schluss bemerkbar macht; in diesen beiden Beispielen genügen die melodischen Folgen nicht, um den Grundton mit Gewissheit zu bezeichnen; dass beide mit der Secunde anfangen, ist auffallend, in XI aber, wo der Grundton ohne Zweifel *c* ist, ist dies auch der Fall (vergl. XXXI, 10. Tact); — und XXXII, Grundton *g*; hier wäre man vielleicht im Anfange (4., 5. und 6. Tact) geneigt, das *c′* als eine durch die melodischen Folgen bezeichnete Tonica, zu wählen; dieses *c′* scheint aber nicht,

---

1) In folgenden Beispielen wird die wirkliche Tonhöhe, welche in den im G-Schlüssel notirten Melodien eine Octave tiefer als die notirte ist, angegeben.

wie in anderen Melodien der Grundton, einen festen Anhaltepunkt zu bieten, sondern wird nur vorübergehend gebraucht.

c. Durch die Verbindung des Accents mit den melodischen Folgen wird der Grundton bestimmt in: XIII, Grundton *e*; XXII, Grundton *c'*; XXIII, Grundton *b*; und XXIX, Grundton *es*; im letzten Beispiele fällt der Accent auf *g*, *es* und *b* in der auffallendsten Weise, wodurch die übrigen Töne als Durchgangsnoten erscheinen, jene somit die Bedeutung des Haupt- oder tonischen Accords haben; der Schluss auf der Sext zeigt eine merkwürdige Abweichung von dem in den anderen Melodien zu bemerkenden Gebrauch.

Nachdem der Grundton einer jeden Melodie festgesetzt worden, kann zur Untersuchung der Intervallenverhältnisse und zur Benennung der Tonarten geschritten werden. Ein Blick auf die am Schlusse beigegebene »Tabelle der Intervalle« wird zeigen, dass alle sieben Stufen der diatonischen Tonleiter nur selten in einer dieser kurzen Melodien gefunden werden, dass nicht allein der Grundton, sondern auch die Quinte, in jeder Melodie[1]) vorkommt, und in allen rein gesungen wird; die Terz findet man in fünfundzwanzig Melodien, in einundzwanzig die grosse und in vier die kleine; die Quarte in zweiundzwanzig Melodien und, mit einer Ausnahme, die reine; die Sext wird in fünfzehn Melodien gefunden und zwar stets die grosse; die Septime erscheint in acht Melodien, in fünf als die kleine, in zwei als die grosse, und in einer kommen beide vor.

Ueber das harmonische Wesen der Indianergesänge haben sich in weiten Kreisen die irrthümlichsten Meinungen verbreitet. Einerseits wird behauptet, es sei unmöglich, ihrer harmonischen und rhythmischen Abweichungen vom modernen Tonsystem wegen, die Melodien in unserer Notenschrift wiederzugeben, andererseits meint man, dass die Tonarten in ihrer Zahl und ihren Intervallenverhältnissen mit denen der Perser und Indier verglichen werden könnten. Was die erste Ansicht betrifft, so sei nur bemerkt, dass der Verfasser sich nicht damit be-

1) Nr. X, als monoton natürlich ausgenommen.

gnügte, sich sämmtliche Lieder von I bis incl. XXXII vorsingen zu lassen, sondern er hat dieselben, sobald er sie einige Mal gehört hatte, mit den Indianern zusammen durchgesungen; durch dieses Verfahren wäre eine wesentliche Abweichung von unseren Tonverhältnissen sehr leicht zu erkennen gewesen; der Verfasser hat sich im Gegentheil überzeugt, dass die Indianer sehr rein (wie das Wort unter Musikern gebraucht wird) singen. [Vergl. auch »Rhythmus«.] — Gegen die zweite Ansicht lässt sich Folgendes einwenden: 1) Der seltene Gebrauch des Halbtonschritts und die völlige Vermeidung eines kleineren, dies und 2) die äusserst spärliche Anwendung zufälliger Versetzungszeichen und 3) das hieraus entspringende rein diatonische Gepräge der grossen Mehrzahl der Melodien macht die Zahl der Tonarten zu einer verhältnissmässig beschränkten; diese Tonarten sind übrigens die Frucht einer natürlichen, ungekünstelten Entwickelung, die jener orientalischen Völker eines theoretisch-pedantischen, pomphaften Systems. — Wollte man, wenn in einer oder der anderen Melodie diese oder jene Stufe der Tonleiter fehlt, in dieser Unvollständigkeit die Ursache zur Benennung einer neuen Scala oder Tonleiter finden, so wäre dadurch die Zahl der Tonarten in einer unzweckmässigen Weise vermehrt, weil der Indianer zwar gewisse melodische Folgen, jedoch keine besondere Tonstufe in der diatonischen Tonleiter zu vermeiden scheint. Weit eher wären diese Scalen in Bezug auf die Stellung des Halbtonschritts, mit denen der Griechen in der Zeit vor Aristoxenos (um 350 v. Chr.) zu vergleichen. Diese Tonarten der »Alten« waren folgende: [1])

1. Mixolydisch = *H c d e f g a h*
2. Lydisch = *c d e f g a h c′*
3. Phrygisch = *d e f g a h c′ d′*
4. Dorisch = *e f g a h c′ d′ e′*
5. Hypolydisch = *f g a h c′ d′ e′ f′*

---

1) Paul, Absolute Harmonik der Griechen, Leipzig, 1866. S. 15. — Diese Scalen sind sowohl von den gleichnamigen Transpositionsscalen des Aristoxenos, wie von den Tonarten des 16. Jahrh., zu unterscheiden.

6. Hypophrygisch = *g a h c d′ e′ f′ g′*
7. Hypodorisch = *a h c′ d′ e′ f′ g′ a′*
oder Lokrisch = *A H c d e f g a.*

Da in keiner der vorliegenden Melodien die kleine Secunde oder die verminderte Quinte vorkommt, so ist anzunehmen, dass unter den Indianern die Mixolydische Tonart selten oder gar nicht gebraucht wird; die Lokrische Tonart hat dieselben Intervallenverhältnisse wie die Hypodorische. mit Ausschluss der Mixolydischen und Hypodorischen können die »Tonarten der Alten« in folgenden zwei Octaven der diatonischen Tonleiter wiedergegeben werden:

c d e f g a h c′ d′ e′ f′ g′ a′ h′ c″

indem ein jeder der sechs Anfangstöne der Reihe nach als Ausgangspunkt oder Grundton einer neuen Tonart oder »Octavengattung« gesetzt wird; die Bogen zeigen die Stellung des Halbtons.

Die Lydische Tonart findet in VII eine in allen Intervallen passende Vertreterin, da diese wie jene die grosse Secunde, grosse Terz, reine Quarte, reine Quinte, grosse Sext und grosse Septime hat. [1])

Die Phrygische Tonart hat grosse Secunde, kleine Terz, reine Quarte, reine Quinte, grosse Sext und kleine Septime; unter den ersten zweiunddreissig Melodien befindet sich keine, in welcher alle Tonstufen dieser Scala gefunden werden, in drei Beispielen aber (II, XIV und XVII) sind die kleine Terz und kleine Septime zu finden, in II fehlen nur die Quarte (die mit einer Ausnahme stets rein gesungen wird) und die Sext (welche immer gross ist), in XIV sind die Secunde (sonst

---

1) Vergl. »Kriegslied der Chippewas« (XXXIII). — Erwähnenswerth ist die Thatsache, dass die Scala *sa* der Hindus nicht nur dieselben tonischen Verhältnisse hatte, sondern auch in solchen Gesängen, die von »heroischer Liebe und Tapferkeit« handelten, gebraucht wurde. (Siehe Jones, On the Musical Modes of the Hindus, in vol. I. of Works, London, 1799.) — »Im 16. Jahrhundert glaubte man, dass dieser Modus (der Jonische = Alt-Lydische], hauptsächlich zur Erzeugung einer freudigen Stimmung geeignet wäre«. Paul, Absol. Harm. der Griechen, S. 41.

stets gross) und die Sext nicht vorhanden, in XVII fehlt nur die Sext, überdies bewegen sich XXXVII und XXXVIII in dieser Tonart, daher erscheint die Annahme, dass die Phrygische Tonart keine seltene Erscheinung in der Indianermusik sein dürfte, als eine berechtigte,[1]) besonders weil die grosse Sext und kleine Septime von den Indianern mit Vorliebe gewählt werden. [Vergl. »Tabelle der Intervalle«.]

Die Dorische Tonart hat die kleine Secunde und kommt unter diesen Melodien nicht vor.

Die Hypolydische Tonart wird nicht vollständig gefunden; in XXIII tritt die übermässige Quarte einmal auf, wird aber gleich darnach von der reinen verdrängt. (Beim flüchtigen Gebrauch eines zufälligen Versetzungszeichens wie hier und auch in XIV, wo die grosse Septime einmal erscheint, ist kein Wechsel im Grundton ersichtlich; im ersten Falle bleibt er *b*, im zweiten *a*; die Tonart erleidet aber durch die Verschiebung des Halbtonintervalls eine wesentliche Veränderung; durch den vorübergehenden Gebrauch der übermässigen Quarte kommt das Klagende im Liede zu bestimmterem Ausdruck; es war nicht zu verkennen, dass die Indianer die durch solche Veränderung erzielte erhöhte Wirkung fühlten und beabsichtigten.)

Die Hypophrygische Tonart mit grosser Secunde. grosser Terz, reiner Quarte und Quinte, grosser Sext und kleiner Septime, ist in zwei Beispielen (V und XV) vollständig zu finden; in dieser Tonart oder in der Lydischen scheinen die meisten Melodien mit grosser Terz sich zu bewegen.

Die Hypodorische Tonart, mit kleiner Sext, wird nicht gefunden; hiermit soll ihr aber die Existenz nicht versagt werden, obgleich als wahrscheinlich anzunehmen ist, dass die

---

1) Der Verf. wurde durch den Aberglauben der Indianer verhindert, Beispiele der gebräuchlichsten Trauergesänge, die sehr wahrscheinlich in dieser Tonart gesungen werden, in seine Sammlung aufzunehmen. Der seltene Gebrauch der kleinen Terz in den vorliegenden Melodien darf nicht als maassgebend für die Indianergesänge überhaupt betrachtet werden (vgl. XXXIII bis XLIII).

Phrygische (der schon angeführten Gründe wegen) unter den Tonarten mit Mollterz die beliebteste sei.

Nach Angabe der griechischen Theoretiker [1]) war es die Lydische, die Phrygische und die Dorische Tonart, welche sich am frühesten unter den Griechen herausbildeten; mit Ausnahme der letzteren stimmen diese ältesten Tonarten der Griechen mit denen der nordamerikanischen Indianer auffallend überein.

Im einleitenden Paragraphen wurde gesagt, die Indianermusik sei der wahre und höhere Ausdruck des Gefühls (»höhere« im Gegensatz zur trivialen Nachahmung der Natur). In der modernen Musik hängt die Wahl der Tonart, in welcher die Melodie eines Liedes sich bewegen soll, sowie das Zeitmaass und die Vortragsweise überhaupt wesentlich vom Charakter der Stimmung, welche durch die Musik znm Ausdruck gelangen soll, ab.

Ueber die Beziehung der Harmonien der Dur- und Molldreiklänge zum Gefühl hat sich **Moritz Hauptmann** ausführlich und feinfühlend ausgesprochen; [2]) der Gebrauch dieser Dreiklänge in rein melodischen Folgen, also als gebrochene Accorde, ist wohl denselben ästhetischen Grundsätzen unterworfen. Abgesehen also vom Zeitmaasse, in dem eine Melodie gesungen wird, sowie von den sonstigen Eigenthümlichkeiten der Vortragsweise des Sängers, würde man von diesem erwarten, dass er für solche Lieder, die eine fröhliche, spielende, oder muthige Stimmung verkünden oder erwecken sollen, eine Tonart, in welcher der Durcharakter vorherrschend ist, wählen würde; dass er dagegen für traurige, düstere oder weiche Gesänge die Molltonarten zu brauchen hätte. Im Grunde hat der Naturmensch dieselben Gefühle wie der Civilisirte, obgleich weder so complicirt, noch seiner einfachen Lebensweise wegen, in solcher

---

1) Paul, Absol. Harmonik der Griechen, S. 12—13.

2) Die Lehre von der Harmonik, Leipzig 1868. Eine Wiederholung seiner geistreichen, Jedermann zugänglichen Worte, wäre hier kaum am Platze.

Mannigfaltigkeit. Wird dies und auch das Obengesagte zugegeben, dass die Indianermusik der wahre und höhere Ausdruck des menschlichen Gefühls ist, so wäre man zu dem Schluss berechtigt, dass der Indianer, um dieselben Gefühle wie der Civilisirte zum Ausdruck zu bringen, auch dieselbe Wahl der Tonarten treffen muss, dass seine Melodien somit sich weder ausschliesslich in Moll bewegen dürften, sondern eine dem Inhalt der Lieder angemessene Abwechslung zeigen müssten. — In folgenden Bemerkungen wird die Bezeichnung »Lydisch« resp. »Hypophrygisch« durch die einfachere »Dur«, und »Phrygisch« durch »Moll« ersetzt werden, wodurch der Charakter der Tonart mit hinreichender Deutlichkeit bezeichnet wird; zum besseren Verständniss werden Tempo und Vortragsweise ebenfalls angegeben.

I. Andante; Stimmung sanft, religiös, aber heiter — *Dur.*

II. Allegretto; Danksagungslied, ehrfurchtsvoll — *Moll.*

III. Rasch, wild, athemlos; Wolftanz — *Moll.*

IV. und V. Schnell; heitere Tänze — *Dur.*

VI. Andante con moto, spielend, heiter — *Dur.*

VII. und VIII. Allegro risoluto; muthige Kriegsgesänge — *Dur.*

IX. Andante con moto; Gesang des entschlossenen Kriegers.

X. Andante con moto, mezza voce; tiefe Ehrfurcht.

XI. Allegro; fröhlicher Lieblingstanz mehrerer Indianernationen — *Dur.*

XII. Andante con moto; Nachtgesang oder Ständchen — *Dur.*

XIII. Sehr rasch; siegesgewiss, doch freundlich — *Dur.*

XIV. Rasch; mit halbgeschlossenem Mund, grausam — *Moll.*

XV. Mässig schnell; Sturmlied, anfangs fröhlich, aber mit mollartigem Schluss (kleine Septime) — *Dur.*

XVI. Mässig schnell; wehmüthiges Siegeslied (kleine Septime); wie

XVII. Mässig schnell; eine Art Gebet um den Schutz Gottes in der Schlacht — *Moll.*
XVIII. Allegretto; heiteres Liebeslied — *Dur.*
XIX und XX. Allegretto; Danksagungstänze, fröhlich.
XXI. Rasches, jubelndes Siegeslied — *Dur.*
XXII. Mässig schnell, Danksagungstanz der Weiber, fröhlich — *Dur.*
XXIII. Nicht schnell; Lied der Mutter zum abwesenden Sohn (überm. Quarte), klagend — *Dur.*[1])
XXIV. Nicht schnell; wehmüthiges Liebeslied, klagend — *Dur.*[1])
XXV und XXVI. Rasche, feurige Kriegslieder — *Dur.*
XXVII. Andante con moto; Kriegslied, den Verlust eines Häuptlings beklagend — *Dur.*[2])
XXVIII und XXIX. Allegro; fröhliche Tanzlieder — *Dur.*
XXX. Allegretto; Liebeslied — *Dur.*
XXXI. Allegro; Kriegslied — *Dur.*
XXXII. Lebhaftes, lustiges Tanzlied — *Dur.*

Es ist wohl kaum zu erwarten, dass diese Lieder, ihrer natürlichen, wilden Umgebung entrissen, hier denselben Eindruck machen sollten wie dort. Wie anders aber erscheint jene edle Alpenblume, das Edelweiss, in ihrer freien, luftigen Heimath, als wenn sie, unten im Thale, unter bunten Gartengewächsen ihr kümmerliches Dasein fristet! Freilich wird sie von Niemandem so hoch geschätzt, als von Dem, der sie selbst gepflückt hat!

§ 5. Melodische Folgen.

Jede Melodie hat eine zweifache Art der Bewegung; die rhythmische[3]) und die intervallartige[4]). Ueber

1) In diesen Liedern kam der klagende Ton hauptsächlich durch eine passende Vortragsweise zum Ausdruck.

2) Ist mehr wie ein Tanzlied; in der Ausführungsweise war wenig Klagendes zu bemerken.

3) Recitative ausgenommen.

4) Monotone (wie X) ausgenommen.

die rhythmische Bewegungsart wird unter »Rhythmus« ausführlich gesprochen; vorliegender Paragraph hat sich daher nur mit der intervallartigen zu beschäftigen. Diese hat wiederum eine zweifache Art der Bewegung; erstens die schrittweise Bewegung und zweitens, die sprungweise Bewegung; welche beide, mit einander verbunden und abwechselnd und nur in den seltensten Fällen getrennt und selbständig auftretend, die melodischen Folgen bilden. Sollten nun diese letzteren bloss als zufällig, ohne irgend einen festen Anhaltepunkt oder geregelte Aufeinanderfolge erscheinen, so wären sie nur ein plan- und formloses Umherirren der Töne; wie aber bereits im vorhergehenden Paragraphen gezeigt worden, hat unter diesen Melodien eine jede eine feste Basis, einen Grundton, und zu diesem gesellt sich in jedem Beispiele die Quinte. Je bestimmter der Gegensatz zwischen Grundton und Quinte erscheint, desto deutlicher tritt der Character der Tonart hervor, wie durch das unmittelbare Aufeinanderfolgen dieser beiden Tonstufen, oder deren einfache Verbindung durch die Terz. In einigen Melodien (I, XIV und XXVIII) sind nur Grundton, Terz und Quinte, also die Glieder des tonischen Dreiklangs zu finden. In II zeigt sich ein höherer Grad der melodischen Entwickelung; hier fängt die Melodie mit der Quinte *e'* an, schreitet durch die Mollterz *c'* zum Grundton *a* und, nach Wiederholung dieser Folge, zur Quinte *e* hinab; diese jetzt als Basis benutzend geht die Melodie aus dem tonischen Accord zum Dominantenaccord *e g* (*a*) *h* über, dann nach *g* zurück, und wieder zum Grundton *a*, (die kleine Septime wird hier sowohl auf- wie absteigend gebraucht); hierauf folgen Quinte *e*, Grundton *a*, kleine Septime *g* (= Dominantterz), Grundton *a*, und nochmals die kleine Septime, alle stark, letztere wiederholt, betont; von diesem *g* aus schreitet die Melodie durch die Secunde *h* zur Quinte *e'* hinauf, in welcher Folge der Dominantenaccord wieder zum Vorschein kommt; die schon angegebenen Folgen werden jetzt wiederholt, und die Melodie schliesst auf der Quinte mit Zuziehung des Grundtons. Aus diesem kurzen Ueberblick ergiebt sich nicht allein, dass Grundton und Quinte als besonders bevorzugte Momente zur Anwen-

dung kommen, sondern auch, dass die auf diesen beiden Tonstufen basirenden Dreiklänge (als gebrochene Accorde *a c e′* resp. *e g h*) allein in der sprungweisen Bewegung angewendet werden, und dass durch die schrittweise Bewegung lediglich eine Verbindung dieser beiden Accorde, oder ein Uebergang vom einen zum andern, erzielt wird. — Folgende, den übrigen Melodien entnommene Beispiele der Melodieführung oder des Fortschreitens der Melodie von einer Tonstufe zur andern werden die Beziehung zwischen Grundton und Quinte verdeutlichen: die römische Zahl giebt die Nummer der betreffenden Melodie, der in runden Klammern eingefasste Buchstabe deren Grundton, und die arabische Zahl den Tact, in welchem das Beispiel gefunden wird, an.

Die Secunde, durch welche Bezeichnung stets die grosse gemeint wird, wendet sich: — 1. zum Grundton, entweder direct [XI (*c*) 3] oder durch die Terz[1]) [IV (*g*)] oder durch die Quinte [XII (*c*) 10] oder durch die Septime (abwärts) [II (*a*) 5] oder durch die Quarte, zurück auf sich selbst, und sodann direct zum Grundton [VI (*g*) 7]; — 2. zur Terz durch die Quarte [XI (*c*) 11] oder durch die Quinte [XII (*c*) 21]; — 3. zur Quinte direct [II (*a*) 10] oder durch die Quarte [XIII (*d*) 10] oder durch die Terz [XXVI (*b*) 4].

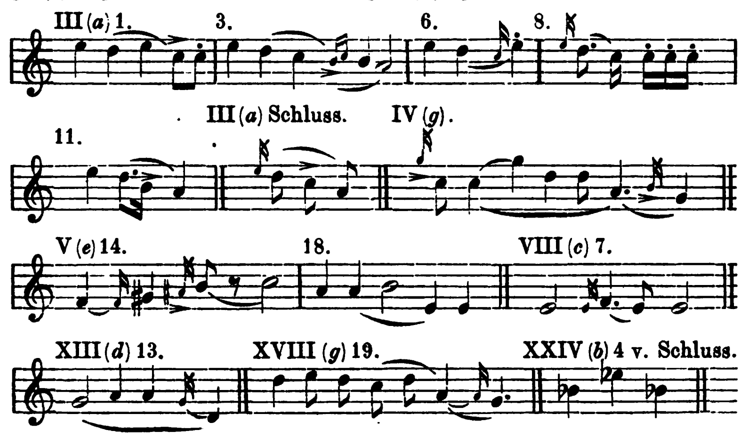


1) D. h., die Secunde findet erst im Grundton einen augenblicklichen Ruhepunkt.



In diesen Beispielen, wo das Wesentliche in der Führung der Secunde zur bequemeren Uebersicht zusammengebracht worden ist, zeigt sie sich durch ihre Stellung in den verschiedenen melodischen Folgen auf's bestimmteste als Dominantquinte, d. h. als Glied des Dominanten- bez. Dominantseptimenaccords.

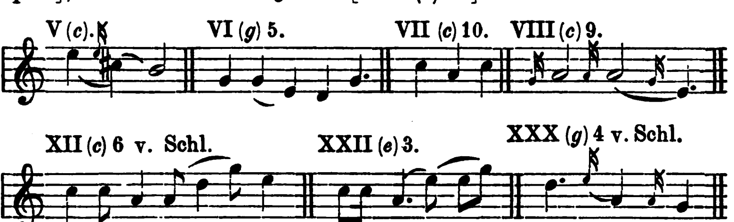
Die Quarte wendet sich: — 1. zum Grundton direct [IV (*g*) aufsteigend], [XIII (*d*) absteigend] oder durch die Secunde [III (*a*) 11] oder durch die Terz [III (*a*) Schluss] oder durch die Quinte [V (*e*) 18]; — 2. zur Terz direct [VIII (*c*) 7] oder durch die Quinte [III (*a*) 1]; — 3. zur Quinte direct [V (*e*) 14] oder durch die Terz [III (*a*) 6].



Eine unmittelbare Aufeinanderfolge von Quarte und Sext oder umgekehrt findet in keiner der vorliegenden Melodien statt, ebensowenig eine indirecte Verbindung dieser beiden Tonstufen (in dem Sinne, als wären sie Glieder eines und desselben Accords) [vergl. XVIII (*g*) 19]; deshalb kommt der Un-

terdominantdreiklang (als gebrochener Accord) gar nicht zur Anwendung; anstatt als Basis dieses Accords erscheint die Quarte in solchen Fällen, wo sie direct zum Grundton schreitet, eher als ein imperfecter, hastiger Uebergang vom Dominantseptimenaccord zum tonischen Accord, dies um so mehr, als in den meisten Fällen die ihr unmittelbar vorangehende Tonstufe entweder Quinte [XIII (*d*) 13] oder Secunde [XI (*c*) 36] ist.

Die Sext schreitet: — 1. zum Grundton direct [VII (*c*) 10] oder durch die Secunde [XXX (*g*) 4. v. Schluss; das einzige Beispiel]; — 2. zur Quinte direct [V (*e*) 2] oder durch die Secunde (aufsteigend) [XII (*c*) 6. v. Schluss, das einzige Beispiel]; — 3. zur Terz direct [XXII (*c*) 3, das einzige Beispiel], oder durch die Quinte [VIII (*c*) 9.]



Wie schon oben gesagt, erscheint in diesen Melodien das Verhältniss der Sext zur Quarte (also als Terz in einem möglichen Unterdominantenaccord), von wenig Bedeutung; man könnte zwar in verschiedenen Fällen eine Quarte als Unterdominante hinzudenken und so die Harmonie des Unterdominantdreiklangs der Melodie theoretisch unterschieben; die Thatsachen aber, dass dieser Dreiklang nicht ein Mal als gebrochener Accord vorkommt, und dass Quarte und Sext nicht ein Mal unmittelbar verbunden erscheinen, macht die Annahme, dass dem Indianer die Harmonie des Unterdominantdreiklangs wirklich vorschwebe, und dass er die Führung seiner Melodien gewissermassen darnach richte, zu einer sehr problematischen. Desto wichtiger ist die Stellung der Sext als Uebergang zwischen Grundton und Quinte (absteigend), in solchen Folgen wie Secunde, Grundton, Sext und Quinte, oder auch nur die drei letzten; in welchen Folgen die Sext als Dominantsecunde dasselbe Verhältniss zur Quinte hat, wie in ähnlichen

Folgen (Quinte, Quarte, **S e c u n d e** und Grundton absteigend) die **t o n i s c h e S e c u n d e** zur Tonica.



Durch den häufigen Gebrauch der **S e x t** als tonische Unterterz[1]) gewinnen mehrere Melodien einen weichen, mollartigen Character, welcher besonders da, wo sich die tonische Oberterz zu dieser Verbindung gesellt, hervortritt;



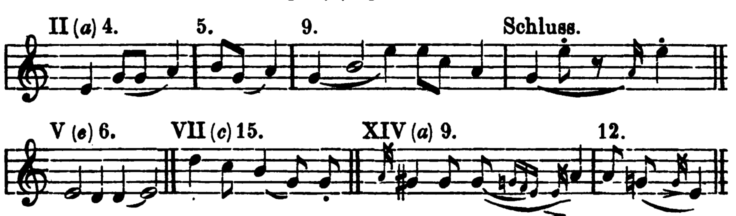
die bereits angeführten Beispiele haben die Abhängigkeit der **S e x t** vom Grundton und Quinte so deutlich gezeigt, dass es kaum als gerechtfertigt erschiene, sie hier als Basis eines, **v o m I n d i a n e r a n e r k a n n t e n A c c o r d e s** anzusehen; eher wäre der Grundton als der Anziehungspunkt zu betrachten, von welchem Terz und Sext, als Ober- resp. Unterterz gleich abhängig erscheinen.

Die **S e p t i m e** schreitet: — 1. zum **G r u n d t o n** direct [II (*a*) 4, 5], [V (*e*) 6] oder durch die Quinte [II (*a*) Schluss].

---

1) Dieser Begriff findet seine Begründung in solchen Beispielen wie VII (*c*) 10; VIII (*c*) 3; XII (*e*) 6. v. Schl.; XVIII (*g*) 13, u. s. w.

[XIV (*a*) 9]; — 2. zur Quinte direct [VII (*c*) 15], [XIV (*a*) 12] oder durch die Secunde [II (*a*) 9];



in einem Beispiele [V (*e*) 6] hat sie keine ausgesprochene Verbindung mit den andern Gliedern des Dominantenaccords; sonst ist ihre Stellung als Dominantterz unverkennbar.

Aus dieser Untersuchung geht hervor, dass die Secunde ihre hauptsächliche Bedeutung als Dominantquinte hat; die Quarte erscheint in den meisten Fällen als Dominantseptime und die Septime als Dominantterz; dass diese drei Intervalle also ihre wesentliche Bestimmung, als Glieder des Dominanten- bez. Dominantseptimenaccords, von der Quinte, der Basis dieser Accorde, erhalten. Die Terz, als Glied des tonischen Accords, ist vom Grundton abhängig; die Quinte erscheint bald wie Dominante, wie die Basis eines Accords, — bald wie vom Grundton, als Quinte des tonischen Accords, abhängig. Die Stellung dieser Intervalle in den melodischen Folgen ist mithin eine solche, dass sie entweder im Grundton, als Basis eines gebrochenen Accords, ihre wesentliche Bestimmung finden, oder in der Quinte, wie in II bereits gezeigt worden. Dass diese beiden Accorde dem inneren Sinn des Indianers wirklich vorschweben, ist nach dem vorliegenden Material nicht mit Sicherheit zu entscheiden; dass Grundton und Quinte aber die eigentlichen Angelpunkte seiner Melodien sind, ist klar; die schwebende Stellung der Sext, bald vom Grundton, bald von der Quinte, angezogen und nirgends als bestimmtes Glied des Unterdominantenaccordes hervortretend, bekräftigt diese Annahme; die wenigen Unregelmässigkeiten in der Melodieführung liefern keine hinreichenden Gegenbeweise. Für die dominirende Stellung von Tonica und Quinte liefern die Schlüsse der Melodien den

schlagendsten Beweis. Aus zweiunddreissig Melodien schliessen sechszehn auf dem Grundton und elf auf der Quinte, je eine auf der Terz und Sext, drei sind unvollständig[1]).

§ 6. Rhythmus.

Die einfachste rhythmische Form entsteht aus einer Aufeinanderfolge von Schlägen, Tönen, oder sonstigen hörbaren Lauten, welche mit gleicher Stärke und in gleicher Zeitentfernung von einander erfolgen. Gesetzt nun, dass solche, sich stets gleichbleibende, Zeitabschnitte durch gleichmässige Schläge markirt und begrenzt werden, so darf nur dem Niederschlag eine bestimmt rhythmische Beschaffenheit zugedacht werden; denn, käme dem Heben der Hand, um weitere Schläge auszuführen, eine rhythmische Bedeutung zu, so würde dieses Heben der Hand als Aufschlag (Arsis) und der Niederschlag als Thesis erscheinen, wodurch das einfache Zeitmoment in ein zweifaches verwandelt wäre. Dieses erste rhythmische Moment, die einfache Ordnung in der Zeit, steht somit zwischen dem Ungeordneten und dem Tacte; unter dem Begriff »Tact« wird die regelmässige Wiederkehr eines Hauptaccents verstanden, und dieser setzt die Existenz eines Nebenaccents voraus; die einfachste Tactform besteht also aus einem Haupt- und einem Nebenaccent, ist somit ein Zweifaches, während das erste rhythmische Moment ein Einfaches ist.

---

1) Ueber den Schluss (clausula) schreibt Calvisius: »Diese Endigung geschieht hauptsächlich in den Endtönen des Intervalles Quinte, ganz besonders aber auf dem untersten Tone (d. h. also auf der Tonica), wo auch das vollständige Ende (finis) einer Melodie festgestellt wird, dann auch auf dem obersten Tone (d. h. also auf der Dominante)....... und in der Mitte, wo die Quinte in grosse und kleine Terz getheilt wird«,.... Wir würden einfach sagen, dass der Dreiklang die Töne für die Schlüsse liefere. [Paul, Absolute Harmonik der Griechen, S. 41, »Klarstellung der Tonarten des 16. Jahrh.«]

Die Gesänge I bis incl. XXXII werden von gerade solchen monotonen Schlägen, wobei die Ausführenden nur auf das regelmässige Erfolgen der Niederschläge Rücksicht nehmen[1]), begleitet. Die Schläge werden entweder mit Ratteln, Stöcken, auf Pauken oder mit dem Fuss ausgeführt (in einigen Fällen, z. B. IV und V, mit den drei ersten zusammen); diese Art und Weise, den Rhythmus zu markiren, ist unter den Indianern weitverbreitet[2]), und scheint, soweit die Erfahrung des Verf. reicht, den Sängern fast zur zweiten Natur geworden zu sein, so dass sie oft nicht im Stande waren, ohne eine solche Begleitung ihre Lieder zu singen. Der Hauptzweck dieser lärmenden, monotonen rhythmischen Schläge scheint zu sein, die Ordnung unter tanzenden Massen zu erhalten; daher auch die Unzahl tactmarkirender Instrumente [vergl. »Instrumente«] und deren allgemeiner Gebrauch. Die Stimmen der geübtesten Sänger haben, bei solchen grösseren Tanzfesten, wo nur wenige singen, keine hinreichende Kraft, um durch das eintönige Getrampel der Tanzenden durchzudringen; in solchen Festen, in welchen die Tanzenden selbst singen, ist diese Begleitung ebenfalls unentbehrlich. — Bis jetzt war nur vom Markiren des Rhythmus die Rede; wie ist nun das Verhältniss zwischen diesem, und dem stimmlichen oder melodischen Accent? — Von diesem Verhältniss, auf der niedrigsten Stufe der Kunstentwickelung des Indianers, haben wir in dem, § 1 erwähnten Tanze der Dogrib-Indianer ein ungefähres Bild; will man einen Anfang zur rhythmischen Evolution suchen, so ist es wohl kaum nothwendig, in die Kunstgeschichte des Indianers weiter zurückzugreifen; dieser rohe Tanz hat einen unverkennbar uranfänglichen Character. Erstens: hier erscheint die rhythmische Bewegung, überall ein Hauptmoment in den geselligen Tänzen der Indianer, der eigentliche Zweck der ganzen Aufführung zu sein, dem die Worte und Melodie [?] des Gesangs gänzlich untergeordnet sind; zweitens: der Rhyth-

---

1) Die einzige Ausnahme wird unten erwähnt.

2) Nach dem Character der Instrumente und Tänze zu beurtheilen, allgemein.

mus ist nicht tactartig, sondern monoton; drittens: es wird kein tactmarkirendes Instrument gebraucht. — Weil aber die Art und Weise, den Rhythmus zu markiren, auch in den vorliegenden, melodisch verhältnissmässig hochentwickelten Gesängen, denselben monotonen Character trägt, so ist der Fortschritt in der Entwickelung der Tactform aus der Monotonie offenbar in der Melodie zu suchen[1]. Erscheint also der Gesang anfangs wie an den monotonen rhythmischen Schlägen festgebunden, so wäre der nächste Schritt in der rhythmischen Evolution, der Melodie etwas mehr Freiheit der Bewegung zu verschaffen, indem die gesungenen Töne, anstatt immer mit gleichem Accent und zu gleicher Zeit mit den Schlägen einzutreffen, auch neben oder zwischen diesen einfielen oder einen individuellen Accent erhielten; einen solchen Grad der Entwickelung zeigt das Lied Nr. X[2]) (ein uralter, gottesdienstlicher Gesang).



Dieses Lied wurde von Männern allein gesungen, die um zwei, mitten im Tanzsaale aufgestellte Holzbänke herumtrabten; der Haupt- (»individuelle«) accent ist mit (<) angezeigt; bei jedem Schritte in ihrer ungraziösen, lockeren Bewegung wurde ein etwas schwächerer Accent ausgestossen (genau wie im Dogrib Tanze). Nr. IV liefert ein Beispiel der auf die Spitze getriebenen Unregelmässigkeit in der melodischen Accentuation.

---

1) Nachstehendes trägt, was den rhythmischen Entwickelungsgang betrifft, selbstverständlich einen nur hypothetischen Character; für die Richtigkeit der Thatsachen bürgt des Verf. eigene Erfahrung.

2) Die Schläge (bez. die Tritte der Tanzenden) werden auf der über das Liniensystem hinzugefügten Linie notirt; wie in den übrigen Beispielen ist ein Schlag einer Viertelnote (♩) gleich (im geraden Tact); im ungeraden einer Viertelnote mit Punkt (♩.).



[Weitere Beispiele der primitivsten Gesänge findet man XXXIX]. Hier ist keine bloss vorübergehende, gleich ausgeglichene Accentverschiebung, wie sie in sonst regelmässigen, tactartigen Melodien oft vorkommt; es wird vielmehr die Unregelmässigkeit zur Regel. Dieser wild dahinstürmenden Melodie ist der Begriff »Tact« nicht anzupassen; sie sucht sich von der beschwerlichen Monotonie der rhythmischen Begleitung durch seltsame Sprünge und gewaltsames Hin- und Herzerren des Accents loszuwinden, wird aber trotzdem von der unbezwinglichen rhythmischen Flut hingerissen.[1])

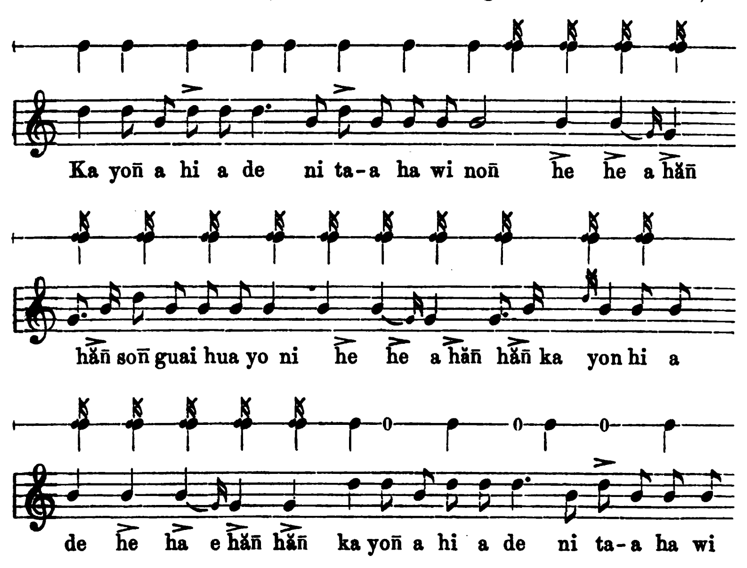
Das Gleichgewicht zwischen Rhythmus und Melodie wird erst durch die Ausbildung der Tactform hergestellt. Dies kann auf zweierlei Weise geschehen; erstens, kann der melodische Hauptaccent mit j e d e m Schlag zusammenfallen, die Melodie

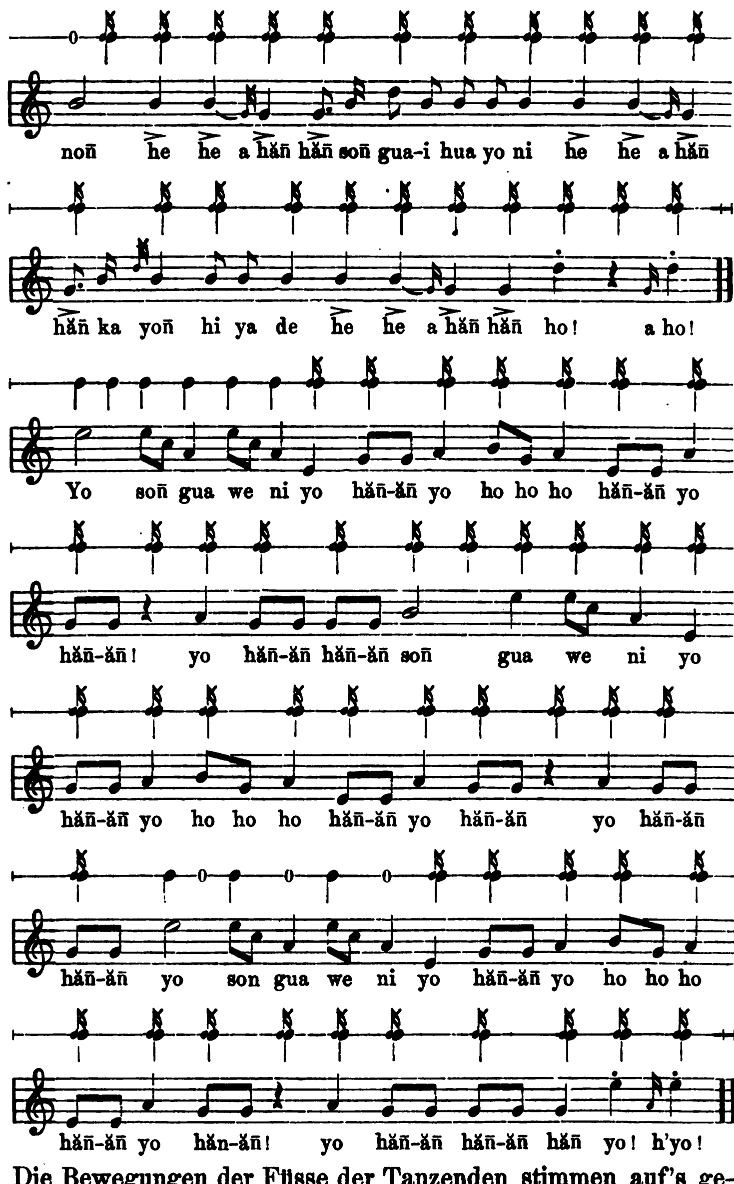
1) Viele dieser Melodien machen factisch den Eindruck, als würden sie vom Rhythmus getragen und fortgeschleppt.

aber, anstatt der einfachen rhythmischen Bewegung der Schläge, eine zwei-, drei- oder vierfache Bewegung erhalten, sich also (wenn ein Schlag gleich einer Viertelnote, bez. einer Viertelnote mit Punkt, gesetzt wird) im $^2/_8$, $^3/_8$, oder $^4/_{16}$ Tact bewegen; — zweitens, kann der melodische Hauptaccent, anstatt mit jedem Schlage, mit jedem zweiten, dritten, oder vierten Schlag zusammentreffen, woraus der $^2/_4$, $^3/_4$, oder $^4/_4$ Tact entsteht. Hiermit hätten wir sechs tactartige rhythmische Bewegungsarten gewonnen; von allen diesen sind in den vorliegenden Melodien Beispiele zu finden [IX ist zwar nicht vollständig, lässt sich aber, soweit hier angegeben, ebenso richtig im $^3/_4$ wie im $^2/_8$ Tact schreiben]. — Beim Bestimmen des Tactmaasses, in dem eine Melodie notirt werden soll, sucht der Zuhörer sich so viel wie möglich vom Gefühl der Eintönigkeit, welches durch das monotone Erfolgen der Schläge erzeugt wird, zu befreien, und sich, so gut es geht, nach dem melodischen Accent zu richten; bei diesem Versuch aber wird er bald gewahr, dass in manchen Fällen der innerliche Widerstreit zwischen Rhythmus und Melodie nicht ganz geschlichtet ist, und dass rhythmische Unregelmässigkeiten häufig wiederkehren, wie in den Liedern I und II. Um ihre rhythmischen Eigenthümlichkeiten verständlich zu machen, folgt eine kurze Beschreibung des Erntefesttanzes der Irokesen.

Das »Tanzhaus«, ein ca. 50 Fuss langes, 30 Fuss breites Brettergebäude, hat ein einziges, grosses Zimmer, den »Tanzsaal«, um dessen Wände zwei Reihen Sitzplätze für Zuschauer aufgeschlagen sind; mitten im Saale stehen zwei längliche, niedrige Holzbänke; den übrigen Raum nehmen die Tanzenden in Anspruch. Der Hauptsänger, der zu gleicher Zeit als Dirigent der ganzen Aufführung fungirt, sitzt rittlings auf der einen Holzbank; ihm gegenüber, auf derselben Bank, sitzt ein zweiter Sänger, in einer solchen Entfernung, dass die grossen Ratteln, von welchen jeder Sänger eine zum Markiren des Rhythmus in der Hand hält, sich nicht aneinander stossen. Die tanzlustigen jungen Krieger gehen mit kurzen, langsamen Schritten um die beiden Sänger im Kreise herum. Der Dirigent fängt nun mit seiner in beiden Händen gehaltenen Rattel

auf die Holzbank zu klopfen an und wird vom anderen Sänger auf's genaueste begleitet; anfangs fallen die Schläge langsam und schwach, nehmen aber immer an Schnelligkeit und Heftigkeit zu, bis das richtige Zeitmaass erreicht wird; (dies wird vor fast jedem Liede des Erntefests wiederholt, als wollten sich die Sänger zusammennehmen, und die Lieder ins Gedächtniss zurückrufen); sodann ruft der Dirigent den Kriegern zu: »Wollt Ihr anfangen?«; diese antworten, wie ein Mann, mit einem lauten, zustimmenden Ausruf, und das Lied beginnt, zuerst von einfachen Schlägen, bald aber von Doppelschlägen, die mit einer solchen Geschwindigkeit ausgeführt werden, dass jeder fast wie ein einziger Schlag erscheint, begleitet. Bei der Wiederholung der Melodie werden die einfachen Schläge wieder gebraucht, doch so, dass nur einer um den andern die Holzbank trifft, während für jeden zweiten Schlag die Rattel nur nach unten geschwenkt wird, ungefähr wie ein Capellmeister, wenn er ein Musikstück im $^2/_4$ Tact dirigirt, den Tactstock bewegt. (Der einfache Schlag = ♩; der Doppelschlag ♩; das Schwenken der Rattel, ohne einen Schlag auszuführen = o).





Die Bewegungen der Füsse der Tanzenden stimmen auf's genaueste (auch in ihrer Gleichmässigkeit, da nicht der Tact,

sondern nur der Rhythmus, markirt wird) mit dem Character der Schläge überein. Zu Anfang eines jeden Liedes balanciren sich die Tänzer, so lange die einfachen Schläge fallen, leicht von einem Fusse zum andern; sobald die Doppelschläge anfangen, werden mit einem Fusse nach dem andern ebenfalls Doppelschläge mit heftigem Stampfen und einer förmlichen Wuth ausgeführt; der Lärm wird von kleinen, um das Knie gebundenen Schellen vermehrt und steigert sich bei Tänzen in tempo prestissimo zu einem unbeschreiblichen Getöse. — In I ist eine starke Neigung zum $^2/_4$ Tact bemerkbar ohne eine consequente Durchführung; in II ist dieselbe Tactform fast ganz regelmässig ausgebildet; man hat nur das bei der ersten Wiederholung von »Soñ gua« während zwei Schläge gehaltene *h* als eine verlängerte Viertelnote (♩) zu schreiben, um diese Melodie als vollkommen geordnet erscheinen zu lassen; die Schreibweise *h* = 𝅗𝅥 ist jedoch richtiger, da die Zeitdauer dieser Note der für zwei Schläge in Anspruch genommenen Zeit genau entspricht. (Aehnliche Fälle sind in V und XI zu finden).

Um auf die schon erwähnten Tactarten ($^2/_8$, $^3/_8$, $^4/_{16}$, $^2/_4$, $^3/_4$ und $^4/_4$) zurückzukommen, ist zunächst die Thatsache hervorzuheben: dass, aus zweiunddreissig Melodien, nur fünf im ungeraden Tact, dagegen vierundzwanzig im geraden Tacte sich bewegen (I, IV und X werden nicht als tactförmig betrachtet), und dass von diesen letzteren nur zwei im $^4/_4$ Tact, während zweiundzwanzig im $^2/_8$ oder $^2/_4$ Tacte sind. Von den fünfzehn Melodien im $^2/_4$ Tact werden dreizehn von Tänzen, welche eine abwechselnde Thätigkeit der beiden Füsse nöthig machen, begleitet. Da nun die meisten Gesänge, besonders unter den weniger entwickelten Indianervölkern, von Tänzen begleitet werden, so ist es durchaus nicht unwahrscheinlich, dass der $^2/_4$ Tact gerade in dieser abwechselnden Thätigkeit der Füsse seinen Ursprung hatte, und dass dieser mit dem $^2/_8$ Tact die ersten, ursprünglichen Tactformen waren. [1])

---

1) Unter den Chippewas sollen die gebräuchlichsten Tactformen $^2/_4$

Aus den schon angegebenen Tactformen bilden sich in mehreren Melodien zusammengesetzte Tacte; in VI, welche sich in drei gleiche Abschnitte oder rhythmische Reihen zertheilen lässt, jede Reihe zu vier Tacten; VII, wo jede Reihe vier Tacte enthält, und von den übrigen scharf abgesondert ist; IX enthält fünf Reihen zu drei Tacten; XVII hat neun solche Reihen; XXVII enthält vier Reihen; XXVIII sechs, und XXXI acht Reihen zu zwei Tacten; XXX hat vier Reihen zu vier Tacten.

Im XV. Liede fällt der melodische Ictus jedesmal mit dem Wortaccent zusammen; in den anderen dakota und ebenso in den alten gottesdienstlichen Liedern (wie I, II, III, IV, V, X, XIX, XX, XXXII) ist dies nicht der Fall; Beispiele wie X und besonders IV zeigen, dass der Accent auf jede Weise herumgezerrt werden kann. Das Verhältniss des Wortaccents zum melodisch-rhythmischen und die Ursachen der verschiedenen Formen der Accentverschiebung, würden ein sehr interessantes Capitel bilden; eine solche Untersuchung kann aber nur dann mit wahrem Erfolg unternommen werden, wenn der Forscher eine umfassende Kenntniss der Indianersprachen oder einen ausgezeichneten Dolmetscher hat; dem Verf. steht keins von beiden zur Verfügung. — In den Reden der Irokesen, wenn dieselben einen officiellen Character haben, wird jede Periode mit einem tiefen, rauhen Kehllaut begonnen, worauf die höhere

---

und $^4/_4$ sein (brfl. Mitth. a. d. Verf. vom Rev. I. Baird), unter den Pueblo Indianern $^2/_4$, $^3/_4$, $^4/_4$ (br. M. v. Rev. T. F. Ealy), unter den Dakotas, Gesänge grösstentheils $^2/_4$, Flötenmusik $^3/_4$ (br. M. v. Rev. A. L. Riggs), unter den Micmacs $^2/_4$, $^4/_4$, $^3/_4$ (br. M. v. R. P. Eugène Vetromile), unter den Twanas sind aus 24 Gesängen 20 im geraden Tact (vergl. XXXIX). — In einer Sammlung von Liedern der Neger in den ehemaligen Sclavenstaaten sind, aus 136 Melodien, nur 6 im $^3/_4$ Tact, dagegen 83 im $^2/_4$, 45 im $^4/_4$, und 2 im $^6/_8$ Tact. Diese Melodien sind nicht, wie es in anderen Sammlungen der Fall ist, englischen Versen angepasst worden, sondern in ihrer orginellen, eigenthümlichen Gestalt wiedergegeben. (Wm F. Allen, Slave Songs of the U. S., New York, 1867). Die Tänze der Neger sind bekanntlich mehr wegen des genauen Rhythmus, als wegen ihrer Grazie, bemerkenswerth. — Unter den Griechen waren in der vorhomerischen Zeit die zwei- und dreitheiligen Tactmaasse vorhanden.

Octave folgt, mit der grössten Heftigkeit ausgestossen; bis zum Anfange der nächsten Periode bewegt sich die Rede, halbgesprochen, halbgesungen, in diesem Octavton und dessen Secunde also:



die Secunde scheint immer den Wortaccent, den »Hochton«. zu tragen. In den Liedern fällt der melodische Accent stets mit einem Schlag bez. Fusstritt zusammen, und in einigen der älteren Gesänge (wie III und IV) scheinbar ohne Rücksicht auf den prosodischen Accent; jedenfalls wurde anfänglich mehr Gewicht auf die rhythmische Beschaffenheit der Melodien (als Begleitung zu Tänzen), als auf das genaue Einhalten des Silbenmaasses, oder auf den prosodischen Accent gelegt.

---

§ 7. Recitativ.

Die Frage, ob die Musik der Indianer zuerst die bestimmte oder rhythmische Form oder die unbestimmte Gestalt des Recitativs hatte, ist von entschiedenem Interesse. Wenn unter »Recitativ« solche uranfängliche, halbunbewusste Versuche wie das Aufjauchzen der Freude, das jämmerliche Klagen der Trauer oder des körperlichen Schmerzes, oder das Nachahmen der Vögel und anderer Naturlaute verstanden werden, so wäre das Recitativ ohne viel Bedenken als die ältere Form der Musik anzunehmen. Ist aber von der Ausübung einer Kunst, sei sie in einem noch so rohen Zustande, die Rede, so erscheint das Recitativ in einem ganz andern Lichte. Westphal[1]) entscheidet sich ohne weiteres für das erstere, wenn er schreibt: »Das Rhythmische und Symmetrische in der Kunst ist älter und natürlicher als das Unrhythmische und Unsymmetrische«, und sich auf die Behauptung stützt, dem menschlichen Geiste sei der Sinn für abstracte

---

1) Elemente des musikalischen Rhythmus, Jena 1872, § 11.

Ordnung und Gleichmässigkeit immanent. — Als Abstraction würde die Behauptung ebenso gerechtfertigt erscheinen: das Recitativ entspringt, als reine Herzensergiessung, aus dem angebornen musikalischen Triebe und hat nicht nöthig die streng rhythmische Form anzunehmen, um als Kunst anerkannt zu werden [Westphal sagt (§ 10) »Der Rhythmus ist etwas was dem Rhythmizomenon, dem Bewegungsstoffe der musischen Künste, keineswegs nothwendig ist«]; der Natur der Sache gemäss von einer Person allein ausgeführt, steht er in innigster Verbindung mit, und auf der nächsten Stufe der Entwickelung über oben erwähnten »Versuchen«, wäre somit in der musikalischen Evolution als die ältere Form (im Gegensatz zur rhythmischen) zu betrachten.

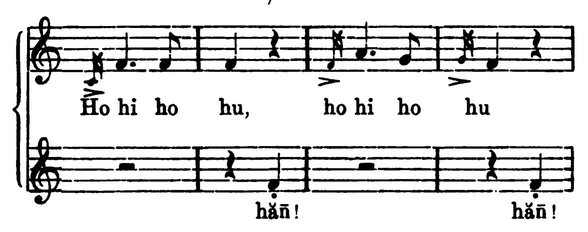
Ueber diese Frage in Bezug auf die Musik der Indianer ist folgendes zu bemerken:

1. Der Zweck des weitaus grössten Theiles der Gesänge der wilden Indianer überhaupt, besonders aber unter den weniger entwickelten, ist das Zusammenwirken, und dieses erscheint stets als ein geordnetes oder rhythmisches. [Die Senecas z. B., die es nicht einmal soweit gebracht haben, Liebeslieder zu componiren, haben gar keine Gesänge, welche nicht zum Zusammensingen bestimmt wären, aufzuweisen; selbst Trauergesänge werden von mehreren Frauen zusammen gesungen. Ihre Lieder haben alle ohne Ausnahme eine rhythmische Form. Diejenigen Gesänge, welche von den Senecas selbst als die ältesten bezeichnet werden, sind die religiösen Tanzlieder].

2. Von solchen rhythmischen Gesängen ist eine ununterbrochene, consequente Reihenfolge aufzuweisen, vom rohesten Anfange bis zum nahezu vollendet metrischen Gesang [vergl. »Poesie« und »Rhythmus«].

3. Das Recitativ kann, seiner unregelmässigen, der Willkür des Sängers überlassenen Gestalt wegen, nur von einem Sänger gesungen werden; in den Gesängen aber, die von einer Person ausgeführt werden, hat die Melodie, in den einfacheren Beispielen, eine rhythmische Bewegung. [Vergl. XXXV; XXXIX; XLII; XLIII; »Webino« Gesänge 1 und 2 (unter

»Schriftzeichen«); über die cabbalistischen Gesänge der Zauberärzte unter den Dakotas schreibt Herr Prof. T. W. Chittenden (Appleton, Wis.) dem Verf., dass sie von der Rattel oder Pauke begleitet werden (also **rhythmisch**); Catlin (Letters and Notes, p. 370) sagt, dass der Dakota zu solchen Liedern die er für sich allein in seiner Hütte singt, eine sanfte Paukenbegleitung braucht. In einem Danksagungstanz der Senecas sang der Führer zuerst einige Noten, die für sich rhythmisch gehalten waren, obgleich sie mit dem Rhythmus des Tanzes gar keinen Zusammenhang hatten, und wurde vom Chor auf *f′* (die Tonica seiner Melodie) beantwortet:



u. s. w., mit wenig Abwechselung].

4. Dieselben Schriftsteller, welche den rhythmischen Character der Indianergesänge mit Nachdruck betonen, sagen nichts von einem Recitativ, bezeichnen vielmehr in solchen Fällen, wo diese Gesangsform zu erwarten wäre, die Gesänge ausdrücklich als rhythmische, z. B. wenn ein Krieger seine Heldenthaten den andern vorsingt (Loskiel, S. 134); Powers, Contributions to Amer. Ethnology, vol. III; ch. II (auch S. 235—7) sagt ausdrücklich, dass die Improvisationen der [California-] Indianer streng rhythmisch sind.

5. Solche Improvisationen, in welchen diese Vortragsweise (das Recitativ) vorkommen **dürfte**, haben einen Fluss der Worte und eine Deutlichkeit des Ausdrucks, welche mit dem Begriff eines **primitiven** Gesangs durchaus unvereinbar sind. [In **Todesgesängen** (vergl. Domenech, Seven Years' Residence in the Great Deserts of N. Am., London, 1860, p. 162); in **Liebesliedern** (ibid., p. 148); in improvisirten Liedern über gute oder schlechte Nachrichten oder andere Themata (vergl. H. H. Bancroft, vol. I, p. 738; — Rev.

M. Eells, in Amer. Antiquarian, April, Mai und Juni 1879, p. 250)].

Das mangelhafte Material berechtigt keine endgültige Entscheidung dieser Frage; die oben angeführten Thatsachen aber deuten darauf hin, dass Westphal's Schluss, in Bezug auf die Gesänge der Indianer, ein richtiger ist, obgleich der von ihm angegebene Grund angefochten werden kann. Was dem Verf. als »keineswegs nothwendig« erscheint, ist: diese Frage wie eine Abstraction zu behandeln, und sie von vornherein in das Schattenreich der angebornen oder »immanenten« Ideen zu verbannen, zumal wenn das Concrete und sogar leicht Fassliche, der Zweck, als eine hinreichende Ursache für die rhythmische Bewegung erscheint. Das alltägliche Leben bietet uns zahlreiche Beispiele der Nothwendigkeit des geordneten Zusammenwirkens; zwei Personen, die zusammen durch die Stadt gehen, müssen gleichen Schritt halten, damit sie sich nicht gegenseitig stossen; jeder Feldwebel weiss, dass das rhythmische Gefühl manchem seiner Recruten durchaus kein angebornes ist; im Gegentheil erlernen diese das geordnete Marschiren nur nach oft wiederholten Versuchen, und den unliebsamsten Erfahrungen. Wie kommt es aber, dass unter den Indianern alle ein fest rhythmisches Gefühl haben? Erstens, weil sie von der frühesten Kindheit auf diese Tänze angesehen und mitgemacht haben; zweitens, weil das Bestreben, der Führer der Reigen, der gewandeste und graziöseste Vortänzer zu werden, durch den eigenen Ehrgeiz und das Beispiel der angesehensten Rathgeber und Krieger unter diesen wilden Völkern, stets erneuert und gestärkt wird. Die Monotonie der einfachsten Form des Rhythmus, welche Prof. Westphal so unerträglich findet, giebt dem Wilden, wie schon gezeigt worden, den nöthigen Anhaltepunkt für seine Aufführungen; die geordnete, i. e. rhythmische Bewegung ist die natürliche und zwingende Bedingung, unter welcher diese Aufführungen stattfinden können, um angenehm zu sein; dass der Rhythmus (selbst »der allerelementarsten Art«) dem menschlichen Geiste angenehm und in den Tänzen der Wilden nöthig erscheint, ist entschieden kein Grund für die Behauptung, dass er »dem

menschlichen Geiste immanent« ist. Prof. Westphal meint zwar: »wir dürfen ungescheut die Behauptung aufstellen, dass der hier [§ 13] skizzirte erste Anfang der Poesie [die lyrische Gattung] zugleich der erste Anfang der Musik war«. Er lässt also die Musik erst dann anfangen, als die metrische Form der lyrischen Poesie vollendet war! und nennt diese Form »die rhythmische«, ohne wie es scheint zu bedenken, dass der Rhythmus den Stoff für die metrischen Formen liefert, und dass er diese Formen sehr leicht entbehren kann.

---

§ 8. Schriftzeichen.

Es ist nicht wahrscheinlich, dass die am Schlusse beigegebenen Schriftzeichen eine directe Beziehung zu den Tönen der Melodien haben. Schoolcraft, aus dessen umfangreichem Werk [1]) dieselben entnommen, spricht ihnen zwar einen solchen Character nicht rund ab; er findet aber, dass sie in Bezug auf die Worte der Gesänge keinen phonetischen, sondern einen mnemonischen Character haben, — dass die Zeichen also nur dazu bestimmt sind, den Gegenstand der Lieder ins Gedächtniss zurückzurufen. — Es ist nicht anzunehmen, dass diese Indianer, welchen es nicht eingefallen war, die einfacheren Consonanten und Vocale in ihrer Schrift wiederzugeben, eine Notenschrift, welche die subtilen und wechselvollen Töne der Melodien festhalten sollte, erfinden könnten. Die Sänger suchen vielmehr ihr Gedächtniss derart zu stärken, dass sie mitten im geräuschvollsten Tanze die Geistesgegenwart nicht verlieren, sondern ihre Lieder ohne irgend welche mechanische Hülfe und oft sogar in einer bestimmten Ordnung absingen können. A-ō-doñ-wĕ versicherte, er singe die neunundachtzig Lieder für's Erntefest immer in derselben Ordnung der Reihe nach, ohne sich lange besinnen zu müssen. Der

---

1) Archives of Aborginal Knowledge, Phil^a, 6 B^de F^o; vol. I, Plate 52, und pp. 366 und 373.

R. P. Eugène Vetromile, [1]) welcher der Schrift der Micmas und der verwandten Nationen seine besondere Aufmerksamkeit gewidmet hat, sagt ausdrücklich, dass diese Indianer jeden Gedanken, auch mit den verschiedensten Modificationen vermittelst ihrer Hieroglyphen ausdrücken könnten; dennoch hatten sie keine Notenschrift noch irgend ein Zeichen, welches Bezug auf Töne hatte. [2]) Rafinesque, [3]) der Uebersetzer der unter den Wapahani oder White River Indianern gefundenen »Wallam-Olum« (»gemalten Urkunden«), findet, dass dieselben dazu bestimmt waren, die Worte dieser historischen Gesänge auf mnemonische Weise zu erhalten, und sagt weiter: »Das Ganze ist bloss ein Verzeichniss ihrer Häuptlinge mit einigen hervorragenden Thaten, steht jedoch nicht hinter ähnlichen Documenten der Mexikaner.« [?]

Die sechs beigegebenen Symbole sind die ersten aus dreissig, welche auf einer Tafel von Birkenrinde gezeichnet waren; eine solche Tafel wird für gewöhnlich »Musik-Brett« genannt, weil von ihr die Gesänge abgesungen werden. Diese Symbole werden in gewissen Orgien eines weitverbreiteten Indianervereins, »Webino« [4]) genannt, gebraucht; auf diesem »Brett« waren sie in vier horizontalen Linien arrangirt; man fing in der unteren Ecke rechter Hand an, und las nach links.

»Fig. 1 ist der einleitende Gesang und zeigt die Abbildung einer für den nächtlichen Tanz eingerichteten Indianerhütte, die mit sieben Kreuzen, welche sieben Leichen vorstellen, und mit einem magischen Knochen und mit Federn gekrönt ist. Man bildet sich ein, die Hütte könne sich bewegen und herumkriechen. Derjenige, in dessen Hütte die übrigen Mitglieder des Vereins sich versammelt haben, singt allein:

---

1) Siehe dessen Werk »The Abnakis and their History«, New York, 1866, ch. VI.

2) Brfl. Mitth. a. d. Verf., vom 10 December 1880.

3) The Amer. Nations, vol. I, ch. V. — Vergl. »Poesie«.

4) Eine Bezeichnung für gewisse mitternächtige Orgien und beziehungsweise für die in solche Mysterien Eingeweihten, die eine besondere magische Kraft ausüben sollen. Eine freie Uebersetzung des Worts wäre »Männer des Tagesanbruchs«. [Schoolcraft.]

We bi no (Webino)
Pi mo de (er kriecht)
Ni wi gi wam (meine Hütte) [D. C.]
Hai ō he
Nhu i we
Nhu i we
He! he! hu! hu! hu!
(Meine Hütte kriecht herum durch des Webino Gewalt.)

Fig. 2. Ein Indianer hält in der Hand eine Schlange; diese soll unter der Erde durch Zauberkraft gefangen worden sein, und wird als ein Triumph der Gewandtheit gezeigt.

A nō
Muk kum mig
In doan
Di nōn
Nō muk
Kum mig
Hai ō he u. s. w.
(Unter der Erde habe ich sie genommen.)

Der zwischen 2. und 3. stehende Strich zeigt eine Pause an; von hier an singen alle zusammen und der Tanz beginnt, von den gewöhnlichen Instrumenten [Pauke und Ratteln] begleitet.

Fig. 3. Ein sitzender mit Federn gekrönter Indianer hält in der ausgestreckten Hand einen Paukenschlägel.

Gai e nīn (Gai-e = auch)
Ni we bi no
Hai! e! i! [D. C.] (cabbalistisch.)
(Auch ich bin ein Webino.)

Fig. 4. Ein auf dem halben Himmelsgewölbe tanzender Geist; die Hörner sollen entweder einen Geist oder einen von Geisterkraft durchdrungenen Webino bezeichnen.

We bi no
Nō ni mi ō [D. C.]
Hai! e! i! u. s. w. (cabbal.)
(Ich heisse die Webinos tanzen.)

Fig. 5. Ein magischer Knochen mit Federn geschmückt; ein Symbol der Kraft sich durch die Luft, wie mit Flügeln, zu bewegen.

Ki jig
I mi
In gi
Ne osh
Shi an
Hai! e! i! u. s. w. (cabbal.)

(Den Himmel! den Himmel durchschwebe ich!)

Fig. 6. Eine grosse Schlange, »gitchy kinebik«, die stets, wie in diesem Falle, mit Hörnern gezeichnet wird. Sie ist das Sinnbild des Lebens.

Mon i do
Wi ōn
E ko
We bi no
Nuk ke yōn.
Hi! e! u. s. w.

(Ich bin ein Webino Geist; dies ist mein Werk.«)

---

§ 9. Instrumente.

a. Schlaginstrumente. — Diese finden in ihren verschiedenen Formen die weiteste Verbreitung und fehlen wohl keiner Indianernation gänzlich, doch nur in Mexiko, Centralamerika und den spanischen Inseln hatten sie eine bestimmte, mit der menschlichen Stimme oder anderen Instrumenten harmonirende Tonhöhe. Das vollkommenste Instrument dieser Gattung war:

Der Huehuetl [1] [huehuitl, vevtl [2] tlapanhuehuetl [3]], eine in Mexiko und Centralamerika gebräuchliche Art Pauke.

1) Clavigero, Buch VII, Abschn. XLIV [mit Abbildung]; Torquemada, lib. XIV, cap. XI.

2) H. H. Bancroft, vol. III, pp. 62—63.

3) Brasseur, Grammaire de la langue Quiché, S. 10.

Der Huehuetl bestand aus einem cylindrischen, ausgehöhlten Baumstamm oder Holzklotz, der auswendig geschnitzt und bemalt, drei bis vier Fuss hoch, und so stark wie ein Mann war, und aufrecht auf einem Dreifuss stand; das obere Ende war mit Leder oder Pergament überzogen, welches, je nachdem der Ton höher oder tiefer sein sollte, mehr oder weniger straff gezogen werden konnte. Er wurde mit den Fingern geschlagen, wozu grosse Geschicklichkeit gehörte. Dieses Instrument wurde vielfach mit dem Teponaztli zusammen gespielt, und wenn wir den alten spanischen Geschichtsschreibern Glauben schenken können, in vollem harmonischen Einklang mit demselben [vergl. »Teponaztli«]. Torquemada giebt an, dass der Ton des Huehuetl vom Rande bis zur Mitte des Trommelfells um eine Quinte wechselte [hace su diapente, buchstäblich: »macht seine Quinte«], dass das Instrument »seines Tonwechsels und seiner Töne wegen« [por sus puntos, y tonos] gespielt wurde, und dass die Töne mit den Gesängen gestimmt bald höher, bald tiefer wurden. — Diese Begleitung scheint demnach ein harmonirender Bass gewesen zu sein.

Der Teponaztli [teponaztle, tepunaztli] (nach Brasseur[1]) vom Wort teponovoz in der Quiché-Sprache abgeleitet, dasselbe Instrument wie der Tun) wird noch heute von den Eingebornen in Méxiko und Centralamerika gebraucht.[2]) Er wurde stets aus hartem, oft sehr schön geschnitztem Holz gefertigt; der zwei bis fünf Fuss[3]) lange Holzblock, dessen Seiten in seiner einfachsten Gestalt die runde Form des Baumstammes behielten,[4]) in der kunstvolleren aber fast ins Geviert bearbeitet wurden, wurde von unten ausgehöhlt, jedoch so, dass die beiden Enden noch drei bis vier Zoll dick blieben; oben in der Mitte machte man drei Einschnitte,[5]) zwei der

1) Grammaire de la langue Quiché (Ballet-drame de Rabinal-Achi).

2) Ibid., (Essai, p. 10).

3) Clavigero, wie oben (mit Abb.).

4) Oviedo, parte I, lib. V, cap. I.

5) Ibid.; Torquemada, lib. XIV, cap. XI; Nebel, Voyage pittoresque, Paris, 1836 (mit Abbildungen); dagegen geben Brasseur (Quatre lettres, 2me L., § 7, Anmerk.) und Clavigero an, dass nur zwei parallel

Länge des Blocks nach, den dritten zwischen diesen, die drei also in der Form des Buchstaben ⌶. Die beiden auf diese Weise hergestellten Zungen, welche einen Durchmesser von einigen Linien hatten, liessen von den Schlägeln berührt zwei verschiedene Töne vernehmen, deren Intervallenverhältniss in verschiedenen Instrumenten die Terz, Quarte, Quinte, Sext oder Octave war.[1]) Der Ton des Teponaztli war sehr stark und oft wohlklingend;[2]) man konnte ihn bisweilen in der Entfernung einer Meile hören. In der Musik zum Ballet-Drama »Rabinal-Achi« scheint der Tun durchaus nicht mit den beiden Trompeten zu harmoniren; im Avant-propos zur Grammatik aber sagt Brasseur ausdrücklich, dass diese Töne nicht mehr störend wirkten, als die einer Glocke oder eines Tamtam, welche die Accorde einer Symphonie begleiten. — Die Töne des Teponaztli dienten also als eine Art imperfecter Contrabass; die Tonhöhe wechselte mit der Grösse des Instruments, blieb aber der Natur der Sache gemäss in einem und demselben Instrument sich immer gleich, folglich konnte der Teponaztli nicht mit dem Huehuetl, d. h. in verschiedenen Tonlagen, zusammen gestimmt werden. — Die Spitzen der beiden Schlägel wurden mit Wolle oder elastischem Gummi versehen. Der Teponaztli diente als Begleitung zu den historischen Gesängen, wurde auch in den Tempeln bei manchen religiösen Ceremonien und bei fast allen grösseren Bällen und Festen gebraucht.[3]) In Guatemala wurde der Tun vor einer wichtigen kriegerischen Unternehmung mit Blut, welches die Indianer mittelst Dornenstichen von sich selbst zogen, bestrichen; ihre Waffen wurden auf gleiche Weise geheiligt.[4])

---

laufende Einschnitte gemacht wurden. [Woher denn aber zwei verschiedene Töne?]

1) Nebel.

2) Ixtlilxochitl, Histoire des Chichimèques, ch. LXVII.

3) Acosta, lib. VI, cap. XXVII; Oviedo, p. 1, lib. V, c. I; Herrera, dec. I, lib. III, cap. I; u. a. m.

4) Brasseur. — [Nach H. H. Bancroft (vol. I, p. 199) besitzen die Nootka (Columbia Fluss)-Indianer eine Art Pauke aus einem dicken, von unten ausgehöhlten Holzbrett gemacht, auf welchem man mit zwei Schlägeln spielt; — vielleicht eine alte Form des Teponaztli?]

Der Tunkul in Yucatan ist nach Stephens[1]) dasselbe Instrument, welches den Eingebornen zur Zeit der spanischen Eroberung bekannt war. Er besteht aus einem hohlen circa drei Fuss langen Holzscheite, über dessen Ende ein Stück Pergament gezogen wird, auf welches der Spieler, die Pauke unterm linken Arm haltend, mit der rechten Hand schlägt. [Brasseur, jedenfalls durch die Aehnlichkeit der Wörter verleitet, meint, dieses Instrument sei dasselbe wie der Tun oder Teponaztli.[2])]

Unter den wilden Indianern findet man eine Unzahl Pauken und Tambourins in den verschiedensten Gestalten; von diesen werden nachstehend nur einige angeführt.

Die Pauke der Irokesen ist nur ungefähr sechs Zoll hoch und fünf breit, wie ein kleines Fass mit fast geraden Seiten, und hat an jedem Ende einen hölzernen Reif; über das obere Ende wird ein Stück Kalbfell gezogen und vom Reif festgehalten. Der Boden ist von Holz, der Schlägel von Eichenholz, ca. $7^1/_2$ Zoll lang. Die Pauke wird im Weibertanz, im Vogeltanz und den verschiedenen Kriegstänzen gebraucht. Durch ein kleines, unten an der Seite befindliches Loch, welches während des Spielens fest zugestopft bleibt, wird etwas Wasser zum Anfeuchten des Trommelfells hineingegossen. Das vom Verf. untersuchte Exemplar gab den Ton klein *a* an.

Die Pauke der Crees (kris) ist in ihrer Gestalt einem Tambourin sehr ähnlich, hat oft einen Durchmesser von über drei Fuss, ist aber wenig tief; der Ueberzug ist von der Haut des Mussthiers, mit Bildern von Menschen und Thieren kunstlos bemalt. Ein Stock dient als Schlägel. [Franklin, cap. III.]

Die Pueblo-Indianer machen ihre Pauke aus einem ausgehöhlten Baumstamm, ungefähr $2^1/_2$ Fuss lang und 15 Zoll breit, beide Enden mit einer gegerbten Haut überzogen; sie wird mit zwei Schlägeln gespielt. [H. H. Bancroft, vol. I, p. 552.]

Die Cherokees, Choctaws und Chickasaws brauchten zwei

1) Begebenheiten auf einer Reise in Yucatan, Leipzig, 1853, Cap. VII.
2) Grammaire de la langue Quiché, Essai, page 9.

Pauken in der Form von irdenen Töpfen, über welche eine dünne, angefeuchtete Rehhaut gespannt wurde; auf diese schlugen die beiden lärmenden Musikanten mit Stöcken, welche bei den religiösen und kriegerischen Festen zugleich mit den Ratteln als Begleitung zu den Gesängen gebraucht wurden. [Adair.]

Das Tambourin der Twanas ist von Holz, viereckig, ein bis zwei Fuss lang und breit, mit einer Tiefe von drei bis fünf Zoll; es ist mit Rehhaut überspannt, deren lederne Zugriemen, sich auf der Unterseite kreuzend, von der linken Hand gehalten werden, während die rechte Hand oben schlägt. Der Ton wechselt der Grösse des Instruments nach zwischen dem einer kleinen Trommel und einer Heerpauke.

Die Assiniboines, Chippewas, Sioux und Montana Indianer haben ähnliche Tambourins, nur rund anstatt viereckig.

Ratteln oder Klappern werden ebenfalls unter allen Indianervölkern in den verschiedensten Formen gefunden.

---

b. Blasinstrumente. Das Flageolet [Tafel II, Fig. 1] scheint unter allen Indianernationen einheimisch zu sein. Es wird aus Ceder-, Sumach- oder Holunderholz gefertigt; die beiden letzten werden wegen des leicht zu entfernenden Marks vorgezogen. Man wählt einen Ast oder Stamm der einen Durchmesser von 1 bis 1¼ Zoll und eine Länge von 15 bis 20 Zoll hat; er wird der Länge nach halbirt, und jede Hälfte bis *B* [s. Tafel] und von *B* bis *A* ausgehöhlt; die Hälften werden nun zusammengeleimt, und in die obere Hälfte vor und hinter *B* ein viereckiges Loch [*C*, *D*] durchgeschnitten; vier bis acht Tonlöcher werden hineingebrannt. Eine Holz- oder Metallplatte [*E*] wird über die viereckigen Löcher *C* und *D* gelegt, sodass der darin befindliche länglich viereckige Einschnitt genau zu diesen passt; über die Platte wird ein hölzerner Aufsatz [*F*] gebunden; dieser ist unten platt, oben nach Belieben fantastisch geschnitzt; häufig wird vor dem in diesem Aufsatz gemachten Einschnitt ein vibrirender Holz-

oder Metallstreifen gebunden. Der Ton verschiedener Instrumente variirt sehr; für gewöhnlich ist er dem der D-Flöte ähnlich, allein der tiefste Ton (mit allen Tonlöchern geschlossen) ist oft rauh und unangenehm. Das Prinzip der Tonerzeugung ist dasselbe, wie in unserer gewöhnlichen kleinen Pfeife. Die Stimmung ist selten eine reine; in den meisten Fällen die ersten vier bis sechs Stufen der Molltonleiter mit (obgleich nicht in jedem Instrument) deren Octaven. Dieses Flageolet wird stets als Soloinstrument und am häufigsten von jungen Männern gebraucht, die ihren Geliebten ihr zärtliches Gefühl auf diese Weise kundthun wollen.[1]) Um die Geliebte aus ihrer Hütte hervorzulocken, spielt der Freier eine ihm eigenthümliche Melodie, welche von keinem andern gespielt wird. Das Flageolet wird oft mit bunten Bändern oder Lederriemen, rohen Malereien u. s. w. geschmückt.

Die Flöte [das Flageolet wird oft irrthümlich Flöte genannt] wird seltener unter den wilden Indianern gefunden. Tafel II, Fig. 2 zeigt eine apache Flöte mit drei Tonlöchern. Die Pueblo-Indianer sollen ihre Tänze und Gesänge mit Flötenmusik begleiten; zuweilen sollen sogar 5 oder 6 Spieler auf Flöten von verschiedenen Grössen zusammenspielen [H. H. Bancroft, vol. I, p. 552, Foot-note]; hierüber fehlt aber jede weitere Bestätigung.

Die Pans-Pfeife (Syrinx) wird unter einigen wilden Indianervölkern in Mexiko und Centralamerika gefunden. [Unter den Peruvianern erreichte dieses Instrument einen hohen Grad der Vervollkommnung. Vergl. Dr. Traill, On a Peruvian Musical Instrument, in Trans. of the R. S. of Edinburgh, vol. XX; auch Garcilasso, wie oben.]

---

1) Die Irokesen brauchen das Flageolet zu diesem Zweck, obgleich sie keine Liebeslieder haben; — es war auch unter den Peruvianern gebräuchlich; s. Garcilasso de la Vega, Histoire des Incas, Amsterdam, 1637, p. I, lib. II, cap. XXVI. — Ueber das Flageolet der Mexikaner schreibt Nebel: »L'instrument le plus complet, et qui ne laisse presque rien à désirer, c'est leur flageolet. Il compte toute une octave, mais sans les demitons, soit parcequ'on ne les distinguait pas, ou qu'on ne savait pas les rendre. Ils étaient en terre cuite.« [Mit Abbild.]

Unter vielen Indianernationen an der Pacificküste werden Pfeifen von zwei, in Form des Buchstaben V zusammengebundenen Röhren in gleicher Länge gefunden (bisweilen auch mit drei Röhren), die mit dem Mund oder der Nase geblasen werden. [H. H. Bancroft.]

Ausser diesen Blasinstrumenten giebt es kleine Pfeifen (Kriegspfeife und dergl.), und an der Pacificküste Instrumente von Holz, die einen schnarrenden, ohrzerreissenden Ton von sich geben.

[Die Mexikaner hatten verschiedene von den alten spanischen Schriftstellern oft, jedoch nur flüchtig, erwähnte Blasinstrumente, wie Schalmeyen (Zampoñas), Krummhörner oder Zinken (Cornetas), Hörner (Cuernos), Schneckenmuscheln (Caracoles), Pfeifen (Chiflatos); von den kleinen thönernen Pfeifen werden noch viele gefunden; Nebel meint, sie hätten nur zwei Töne; im Smithsonian Institute befindet sich aber eine, welche die fünf ersten Stufen der Durtonleiter angiebt. Der Ton ist dem der italienischen Ocarina sehr ähnlich, wie auch ihre Gestalt. — Die übrigen Blasinstrumente wurden für Solo- und Zusammenspiel benutzt; diese Musik soll aber nach europäischen Begriffen wenig angenehm gewesen sein. (Torquemada, t. I, lib. II, cap. LXXXVIII.)

c. Saiteninstrumente. Diese werden von keinem der alten Schriftsteller (über die Mexikaner) erwähnt, obgleich die Schlag- und Blasinstrumente zuweilen ausführlich beschrieben werden und von diesen letzteren häufig gesprochen wird. Unter den wilden Indianern werden Saiteninstrumente fast gar nicht gefunden; die Apaches haben den Harpon[1]), mit einer Saite, und sollen ihre Gesänge damit begleiten. Adair fand ein eigenthümliches Instrument dieser Gattung; die Beschreibung desselben muss mit seinen eigenen Worten gegeben werden. Er nennt es »one of their old sacred musical instruments. It pretty much resembled the Negroe-Banger [banjo] in shape, but far exceeded it in dimensions; for it was about 5 feet long,

1) Der spanische Name des Instruments (auf deutsch Harpune), welcher sich auf die eigenthümliche Gestalt bezieht.

and a foot wide at the head part of the board, with 8 strings made out of the sinews of a large buffalo. But they were so unskilful in acting the part of the Lyrick, that the Loache, or prophet, who held the instrument between his feet, and along side of his chin, took one end of the bow, whilst a lusty fellow held the other; by sweating labor they scraped out such harsh jarring sounds, as might have been reasonably expected, by a soft ear, to have been sufficient to drive out the devil if he lay any where hid in the house.«

[Die Peruvianer hatten die Tinya, ein fünfsaitiges Instrument; unter den Indianern am Orinocco-Fluss wurden Instrumente mit drei Saiten (»Rabeles«) gesehen.]

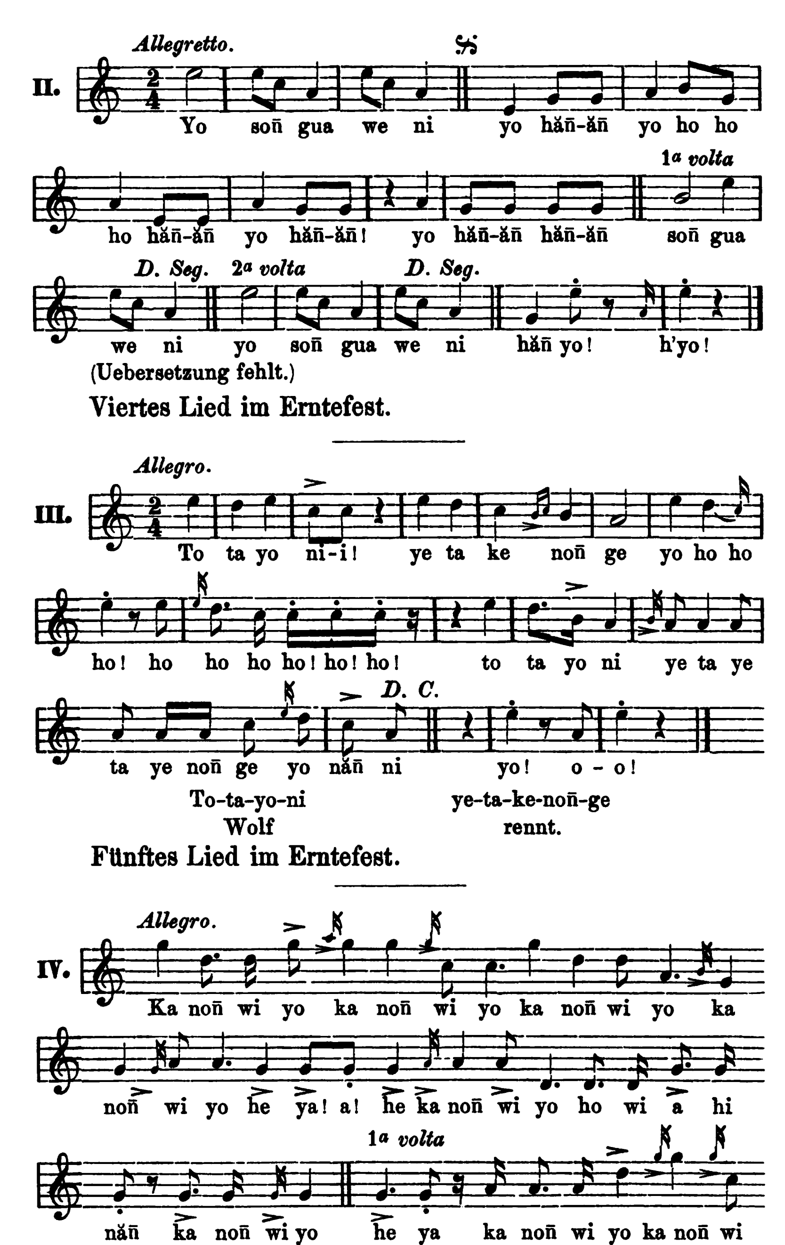
Notenbeilagen.

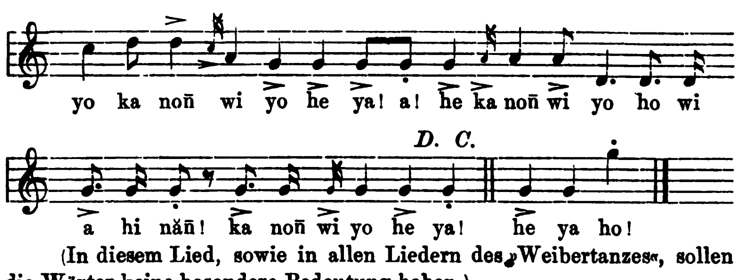
Die ersten zweiunddreissig Lieder wurden vom Verfasser eigenhändig notirt; in diesen Melodien ist der Schlag [vergl. »Rhythmus«] einer Viertelnote (♩) bez. einer Viertelnote mit Punkt (♩.) gleich; alle wurden von Männerstimmen, und die meisten in hoher (baryton) Lage, gesungen; die hier notirte Tonhöhe ist also eine Octave höher als die wirkliche.



(Er kam vom Himmel zu uns nieder und gab uns diese Worte.)

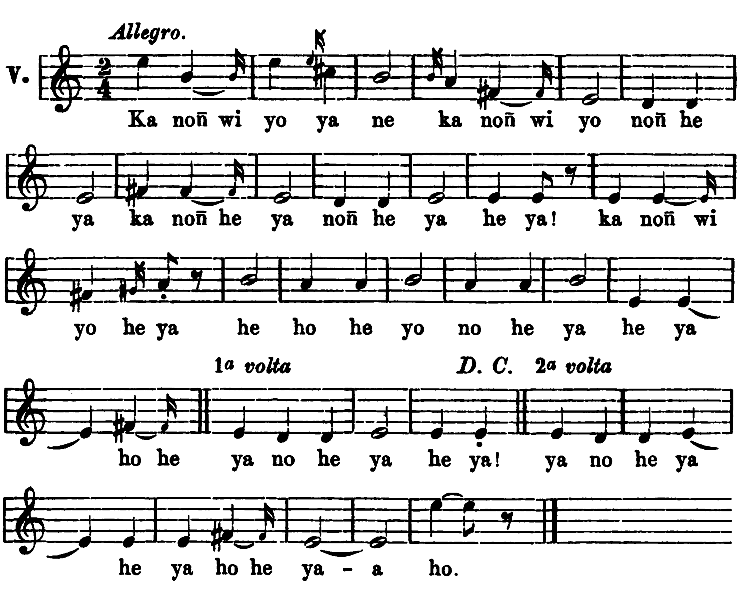
Erstes Lied im Erntefest der Irokesen. Dieses Fest wird alljährlich zur Zeit des Reifwerdens des Mais wiederholt; es sind im ganzen 89 Lieder, die von zwei Sängern und stets in derselben Ordnung gesungen werden; diese Aufführung dauert $3^1/_2$ bis 4 Stunden mit einer längeren Pause und trägt einen gottesdienstlichen Character. [Vergl. »Rhythmus« und auch Loskiel, S. 133, »Tänze«].


Allegretto.
II.
Yo soñ gua we ni yo hăñ-ăñ yo ho ho
1a volta
ho hăñ-ăñ yo hăñ-ăñ! yo hăñ-ăñ hăñ-ăñ soñ gua
D. Seg. 2a volta D. Seg.
we ni yo soñ gua we ni hăñ yo! h'yo!
(Uebersetzung fehlt.)
Viertes Lied im Erntefest.
Allegro.
III.
To ta yo ni-i! ye ta ke noñ ge yo ho ho
ho! ho ho ho ho! ho! ho! to ta yo ni ye ta ye
D. C.
ta ye noñ ge yo năñ ni yo! o - o!
To-ta-yo-ni ye-ta-ke-noñ-ge
Wolf rennt.
Fünftes Lied im Erntefest.
Allegro.
IV.
Ka noñ wi yo ka noñ wi yo ka noñ wi yo ka
noñ wi yo he ya! a! he ka noñ wi yo ho wi a hi
1a volta
năñ ka noñ wi yo he ya ka noñ wi yo ka noñ wi

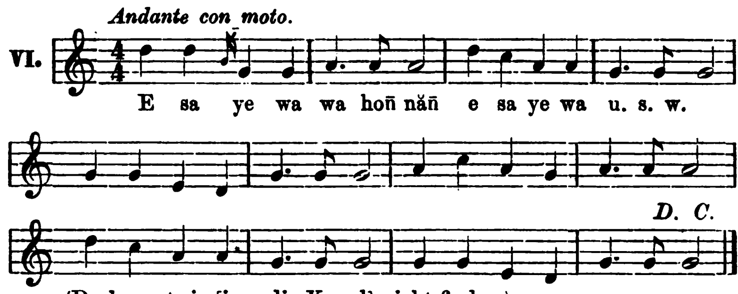


(In diesem Lied, sowie in allen Liedern des »Weibertanzes«, sollen die Wörter keine besondere Bedeutung haben.)

Ein Lied im »Weibertanze« der Irokesen; nur Weiber tanzen; die Lieder werden ohne bestimmte Ordnung von einem Chor junger Männer gesungen; diese sitzen im Tanzsaale und begleiten ihren Gesang mit rhythmischen Schlägen. In diesem Falle waren 17 Sänger zugegen; 15 hatten keine Ratteln und zwei schlugen auf Pauken; die Schläge wurden unisono ausgeführt.



Ein Lied im Weibertanze der Irokesen.



(Du kannst sie [i. e. die Kugel] nicht finden.)

Beim Hazardspiel unter den Indianern wird eine Kugel in einen von vier Moccasins (Indianerschuhe) geworfen, um welche die Spieler im Kreise sitzen; die Kugel geht geschwind von einem zum andern, und dieses Lied wird gesungen, um die Aufmerksamkeit desjenigen Spielers, der zu errathen hat, wo die Kugel endlich versteckt wird, abzulenken.



(Die Wörter haben keine Bedeutung.)

Kriegslied der Irokesen.





(Die Wörter haben keine Bedeutung.)

Kriegslied der Irokesen.



(Ich gehe! ich gehe!)

Kriegslied der Irokesen (vergl. »Poesie«).



Danksagungstanz der Irokesen.

Allegro.

XI.

O la ko ta ku wa ki ya pe! o la
ko ta ku wa ki ya pe! o la ko ta
ku wa ki ya pe! o la ko ta ku wa
ki ya pe lo he - e o! Shung ma ni
tu sa pa a ki ci ta o ma ni ye lo!
o la ko ta ku wa ki ya pe! o la ko
ta ku wa ki ya pe o pe - e o!

O-lá-ko-ta kú-wa kí-ya-pe Shung-má-ni-tu sá-pa
Friede kommt man sagt Wolf schwarz
A-kí-ci-ta o-má-ni ye-lo
Krieger geht [emphatisch].

Der »Omahatanz«, Lieblingstanz verschiedener Indianernationen (von den Dakotas oder Sioux).





(Shi-cé shi-cé shan-té ma-shí-cä
Schwager, Schwager, Herz mein - schlecht
Shi-cé-la ka shi-cé na-pé ma-yú-zä
Lieber Schwager Schwager Hand meine - nimm
Shi-cé wañ - cí — ya-ke — shni
Schwager seh' ich — dich — nicht
Shi-cé shan-té ma - shí - cä
Schwager Herz mein - schlecht
Shi-cé-la ka shi-cé na-pé ma-yú-zä
Lieber Schwager Schwager Hand meine - nimm.)

Dakota »Nachtgesang«; Serenade, oder Ständchen; wird von mehreren jungen Männern, die mit einer Pauke durch das Dorf oder Lager ziehen, gesungen.

Molto allegro.

XIII.



(Wa-ya-ka wan
Gefangener ein [kommt]
Wa-ni kte lo e - ha
»Ich leben will« ihr sagt
Yun-kan oñ-si-la-ka ma-hin-gle
Und so Mitleid kommt über mich
Wa-rte-shni kin i-ra-ma-ya
Elende der macht mich lustig.)

Scalptanz der Dakotas.



(Ko-la ta-ku ya-ka-pe lo
Freund etwas ihr meint
O-ki-ci-ze i-ma-tan-can ye-lo e-ha ka-lesh
»[Im] Kampfe ich bin Führer« ihr sagt
Le-ȟaň wa-oň we-lo
Nun ich bin). Oder: —

(Freund, ihr meint etwas;
Ihr sagt: »ich bin ein grosser Streiter«;
Nun, ich bin auch da!)

Scalptanz der Dakotas.



(Maȟ-pí-ya mi-mé-me-ya gli-ná-jin-pe lo
Wolken runde (rollende) ziehen zusammen
Ko-lá ni-hiń-ci-ya-pe wan-ya-ka
Freund [die] Eilenden [Erschrockenen] seht.) Oder:

(Rollende Wolken steigen
Freund, sieh wie sie vorübereilen.)

Dakota Lied.

XVI.



(Unser Führer ist hin; wo aber sind die Dakotas? Sie sind getödtet!)

Iowa [aí-o-wa] Kriegslied; feiert einen über die Dakotas gewonnenen Sieg.

XVII.



(Wenn ich in die Schlacht gehe, hab' ich keine Furcht; hilf mir, o Gott! richte deine Blicke auf mein Pferd und schlage den Feind nieder.)

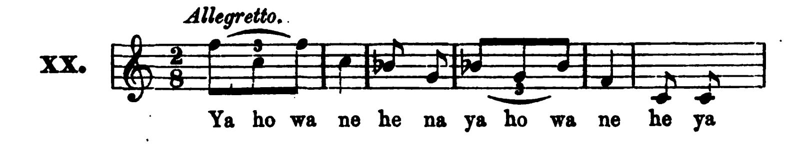
Gesang eines iowa Kriegers, der mit einem schlechten Pferd in die Schlacht muss.



Iowa Liebeslied; wird von den jungen Kriegern beim Ausreiten gesungen.



Iowa »Bohnentanz«; ein gottesdienstliches oder Danksagungsfest.





ha ni he ho wa ne he na ya ho wa ne - e he na u. s. w.

Iowa »Bohnentanz«.



Iowa Siegeslied; Sieg über die Pawnees [»pa-ni«].



Iowa »Weibertanz«; Danksagungsfest.



(Ich hab' ihn lange nicht gesehen; viel junge Männer giebts, ich aber liebe den Einen, meinen Sohn; wenn er zurückkommt, werde ich ihn sehen; ich wache jede Nacht, bis er kommt; er wird sich freuen, mich zu sehen.)

Kiowa Lied der Mutter an den abwesenden Sohn.



(Ich weine auf dem Berge sitzend; ich weine bis es Nacht wird; weil ich mein Mädchen sehen will, deswegen wein' ich; aber ich hoffe nach einigen Monaten in die Heimath zu gehen und die Geliebte zu sehen.)

Kiowa Liebeslied.



(Freunde — Stein — bleiben immer fest — vorwärts!)

Kriegslied der Cheyennes.)

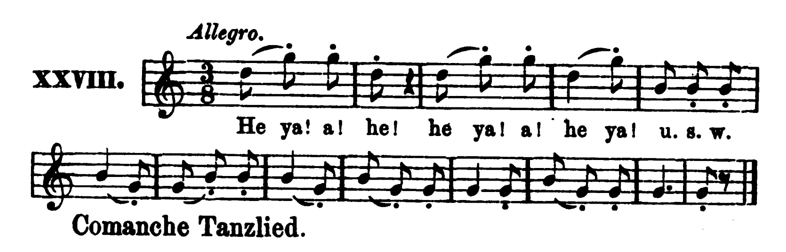


Kriegslied der Cheyennes.

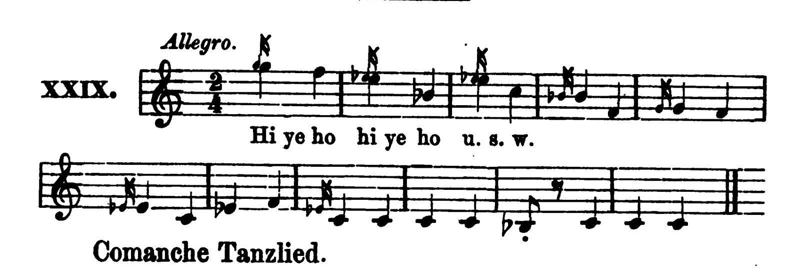


(Grosser Büffel [Häuptling] ging in den Krieg und kam nicht zurück; wir trauern deshalb und möchten ihn sehen.)

Pawnee Kriegslied. [?]



Comanche Tanzlied.



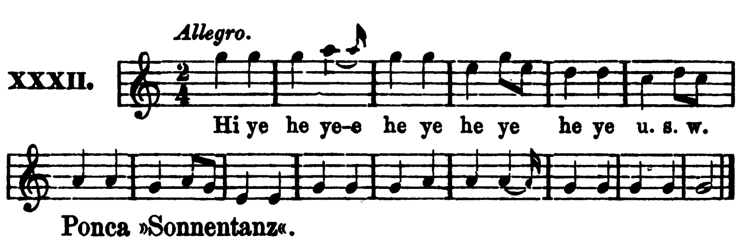
Comanche Tanzlied.



Ponca Liebeslied.



Ponca Kriegslied.



Ponca »Sonnentanz«.

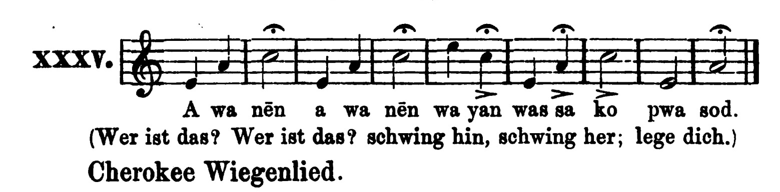


Kriegslied der Chippewas. [Aus Schoolcraft's Archives of Aborginal Knowledge, vol. V.]



(Kleines weisses fliegendes Licht, leuchte mir beim Schlafengehen, lass' mich deine kleine weisse Flamme in meiner Nähe sehen; kleines weisses fliegendes Licht, zeig' mir deine helle Fackel.)

Chippewa Kinderlied an die Feuerfliege [1]) [Herr Prof. T. W. Chittenden, Appleton, Wis., war so freundlich die von ihm gesammelten Indianerlieder (XXXIV bis incl. XXXVIII) dem Verf. zu schicken].



(Wer ist das? Wer ist das? schwing hin, schwing her; lege dich.)

Cherokee Wiegenlied.



Muscogee [?] Trauergesang.

1) Der Sprung von der grossen Septime zur kleinen Sext, so merkwürdig er auch erscheinen mag, soll in der modernen Musik der Hindus nicht selten vorkommen; (vgl. Tagore, Engl. Verses set to Hindu Music, Calcutta, 1875, pp. 83, 105 u. s. w.).

XXXVII.



Lied der Brotherton-Indianer.

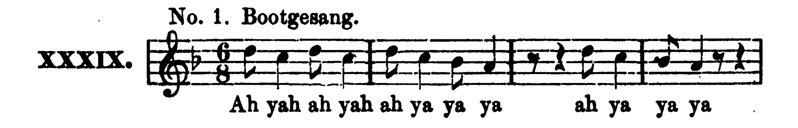
XXXVIII.

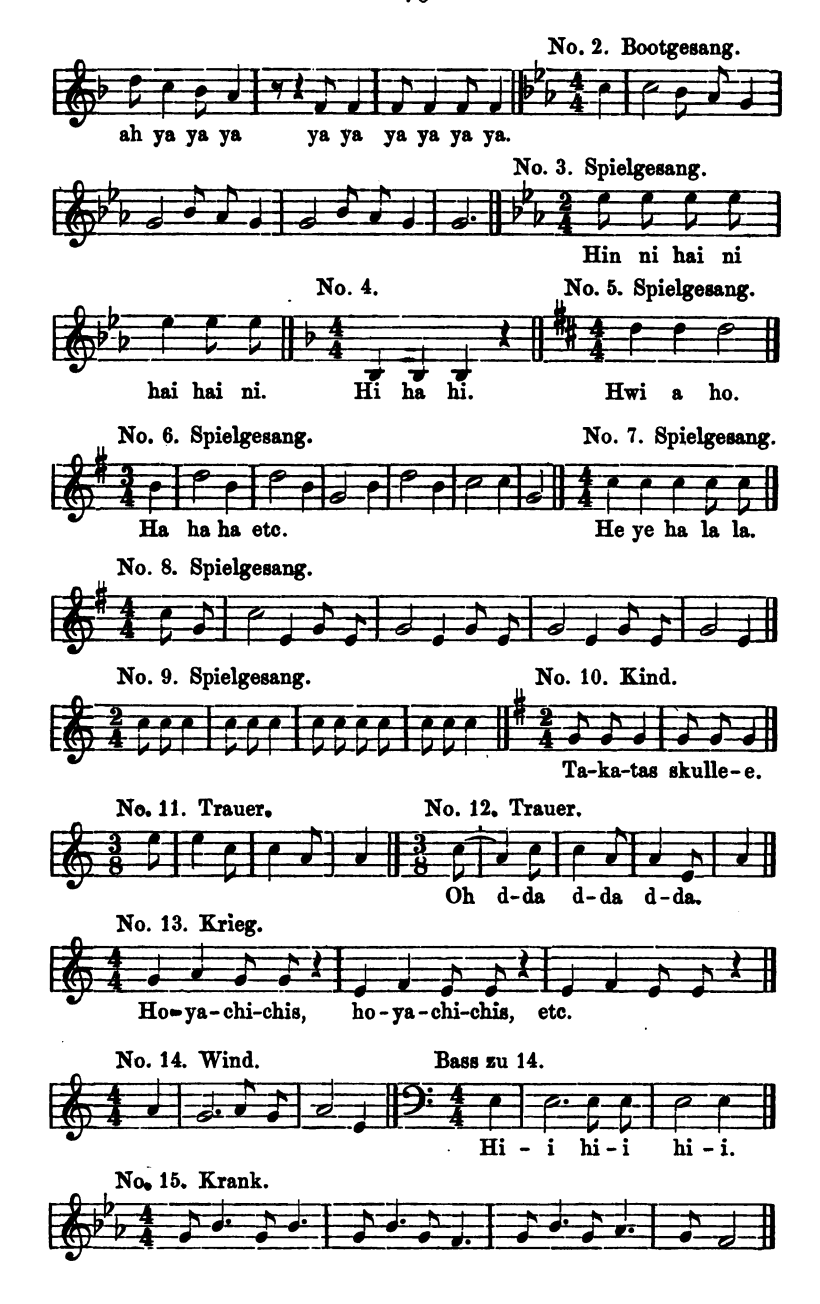


Der Sage zufolge wurde dieses Lied von den an der atlantischen Küste wohnenden Völkern einige Jahre vor Ankunft der Weissen gehört, als käme es vom Himmel; man hielt es für Geistermusik und brauchte es nur zu hohen Festen.

No. 1. Bootgesang.

XXXIX.




ah ya ya ya ya ya ya ya ya ya.
No. 2. Bootgesang.
No. 3. Spielgesang.
Hin ni hai ni
hai hai ni.
No. 4.
Hi ha hi.
No. 5. Spielgesang.
Hwi a ho.
No. 6. Spielgesang.
Ha ha ha etc.
No. 7. Spielgesang.
He ye ha la la.
No. 8. Spielgesang.
No. 9. Spielgesang.
No. 10. Kind.
Ta-ka-tas skulle-e.
No. 11. Trauer.
No. 12. Trauer.
Oh d-da d-da d-da.
No. 13. Krieg.
Ho-ya-chi-chis, ho-ya-chi-chis, etc.
No. 14. Wind.
Bass zu 14.
Hi - i hi-i hi - i.
No. 15. Krank.



Gesänge der Twanas, Clallams und Chemakums; [aus The Amer. Antiquarian für April, Mai und Juni 1879; notirt vom Rev. M. Eells, Skokomish, Washington Territory].



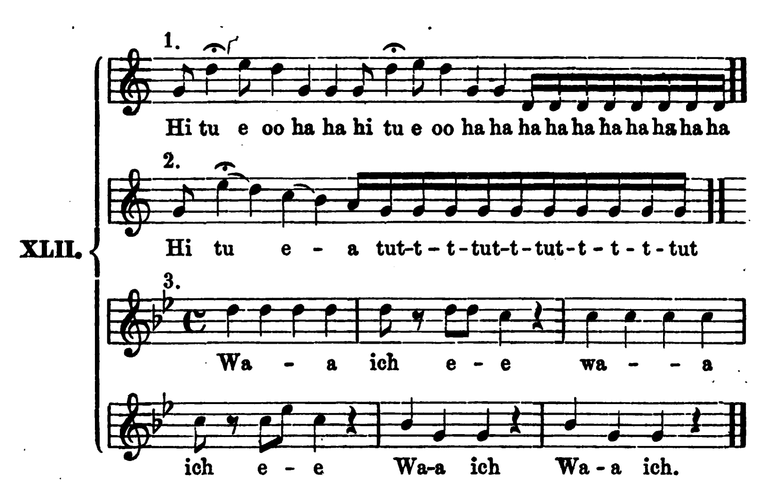
Chippewa Scalptanz. [Dieses Lied, sowie das nächstfolgende, sind Keating's Exploration to the Source of the St. Peter's River, vol. 1., entnommen].

XLI.



Sioux »Hundetanz«.

XLII.



Lieder der Walla-walla Indianer. 1 und 2 wurden von einer alten Frau in gewissen zauberärztlichen Ceremonien gesungen. Männer und Knaben begleiteten die Gesänge mit rhythmischen Schlägen und auch mit der Stimme. 3 wurde beim Hazardspiel gesungen.

[Aus Wilke's Exploring Expedition, vol. IV, p. 400.]

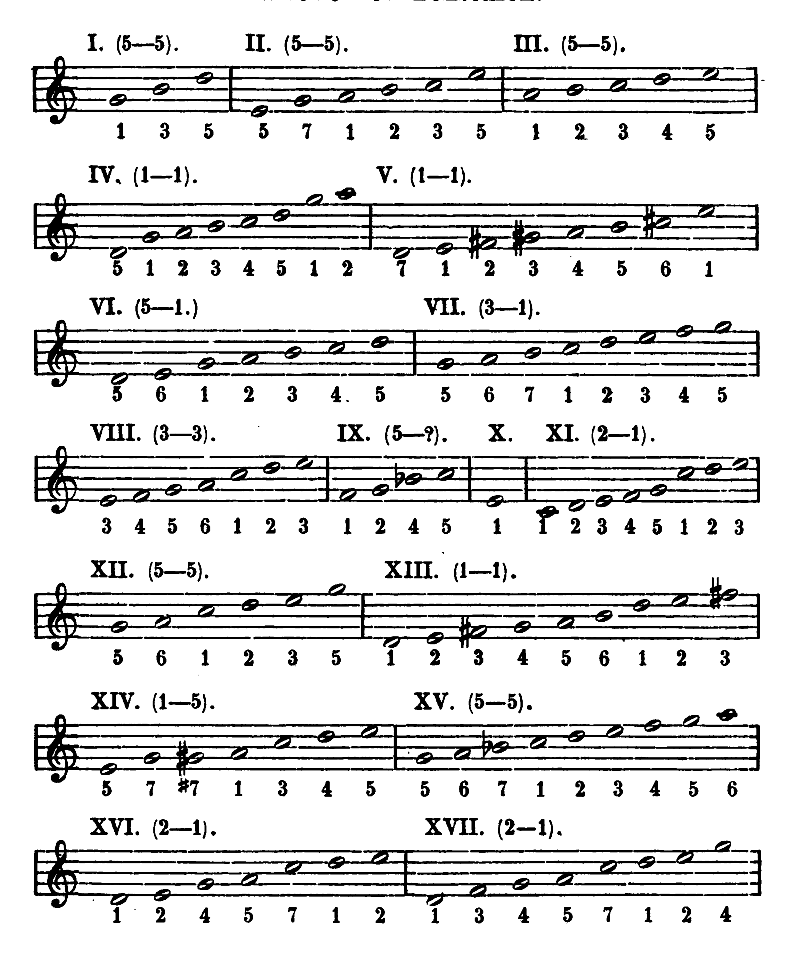
XLIII.

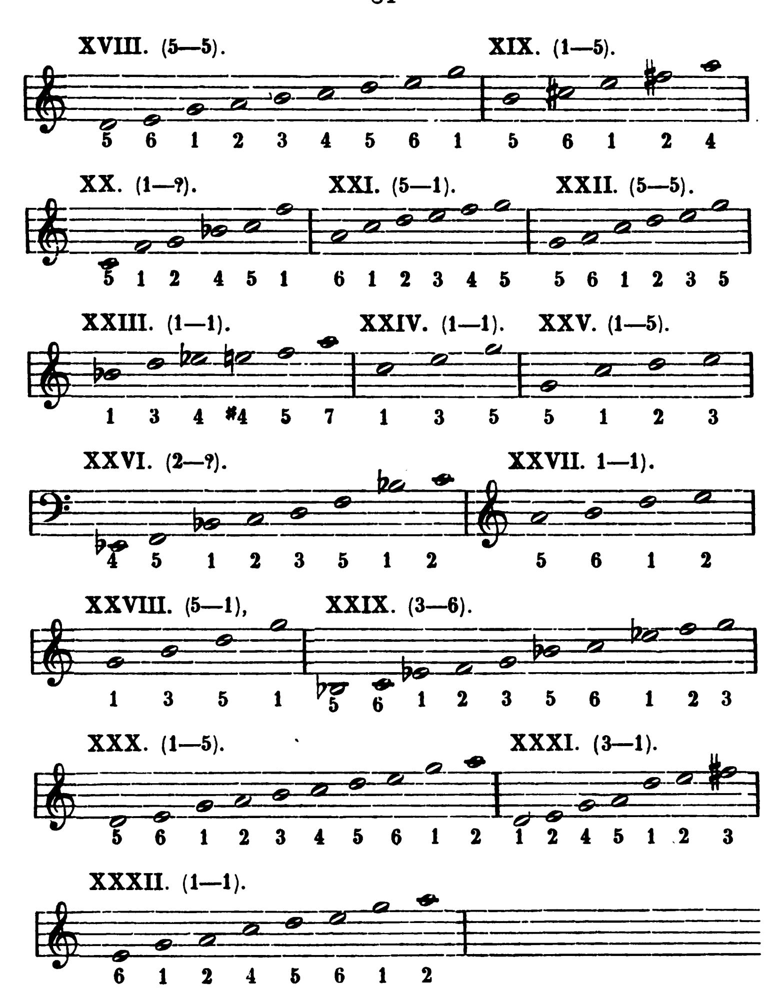


(Wer hätte vor so einem Menschen Furcht,
Sich fürchten, wahrhaftig!
Wer hätte vor so einem Menschen Furcht,
Sich fürchten, wahrhaftig!)

Vier Liebeslieder der Dakotas; 1. und 2. sind von Herrn R. H. Hamilton, Hampton, Va., im Auftrage des Verf. notirt worden; die beiden anderen (sowie die Uebersetzungen zu XII, XIII, XIV und XV) hat ihm Rev. T. L. Riggs, Fort Sully, Dakota Territory freundlichst übersandt.

Tabelle der Tonstufen.




XVIII. (5—5).
5 6 1 2 3 4 5 6 1
XIX. (1—5).
5 6 1 2 4
XX. (1—?).
5 1 2 4 5 1
XXI. (5—1).
6 1 2 3 4 5
XXII. (5—5).
5 6 1 2 3 5
XXIII. (1—1).
1 3 4 #4 5 7
XXIV. (1—1).
1 3 5
XXV. (1—5).
5 1 2 3
XXVI. (2—?).
4 5 1 2 3 5 1 2
XXVII. 1—1).
5 6 1 2
XXVIII. (5—1),
1 3 5 1
XXIX. (3—6).
5 6 1 2 3 5 6 1 2 3
XXX. (1—5).
5 6 1 2 3 4 5 6 1 2
XXXI. (3—1).
1 2 4 5 1 2 3
XXXII. (1—1).
6 1 2 4 5 6 1 2

Tabellen der Intervalle und des Tacts.

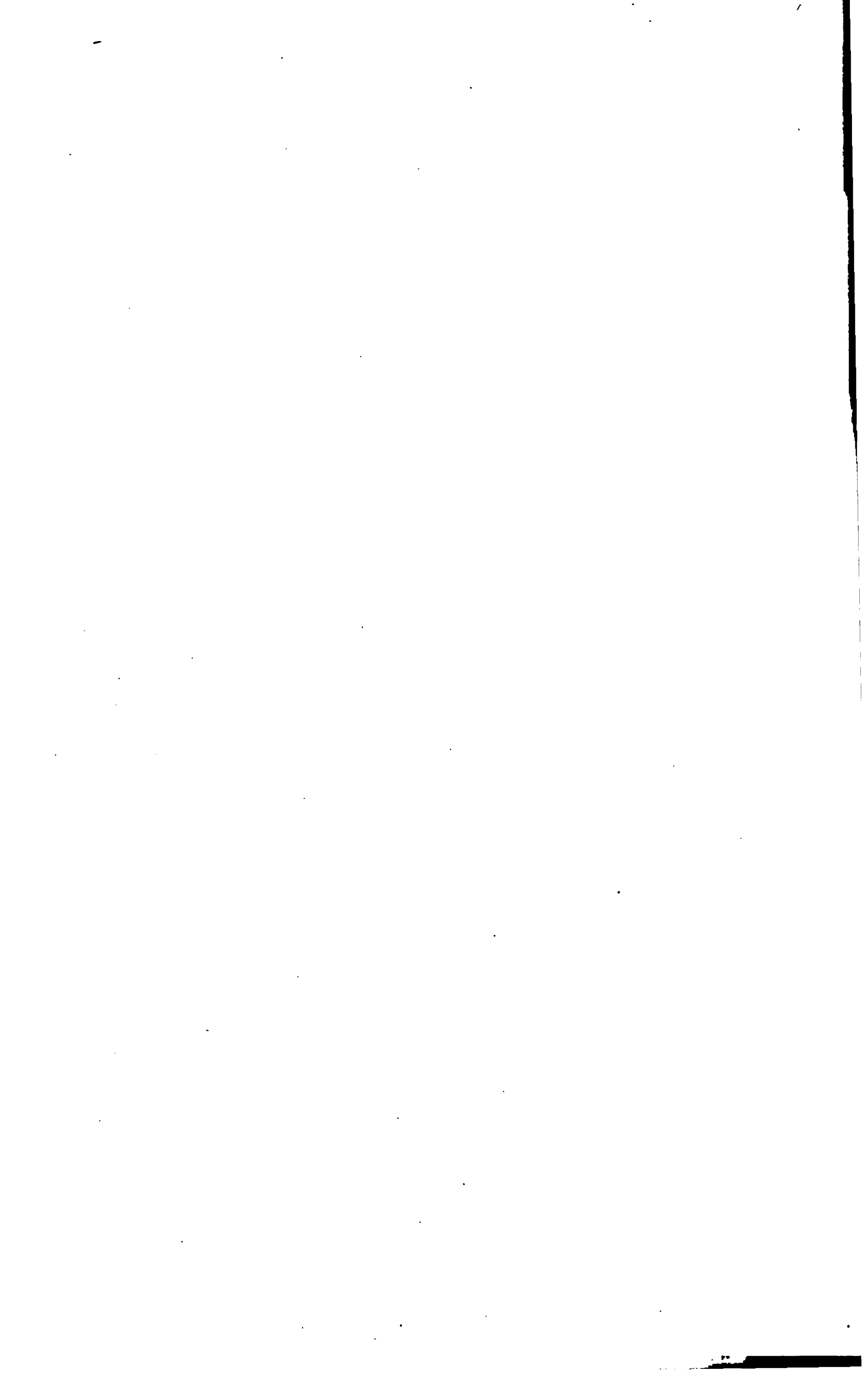
	Intervalle.							Tact.			
I	1		3		5			Unregelmässig			
II	1	2	♭3		5		♭7		2/4		
III	1	2	♭3	4	5				2/4		
IV	1	2	3	4	5			Unregelmässig			
V	1	2	3	4	5	6	♭7		2/4		
VI	1	2	3	4	5	6				4/4	
VII	1	2	3	4	5	6	7				3/8
VIII	1	2	3	4	5	6				4/4	
IX	1	2		4	5			2/8			
X	1							Unregelmässig			
XI	1	2	3	4	5				2/4		
XII	1	2	3		5	6					3/8
XIII	1	2	3	4	5	6			2/4		
XIV[1]	1		♭3	4	5		♭7	2/8			
XV	1	2	3	4	5	6	♭7		2/4		
XVI	1	2		4	5		♭7	2/8			
XVII	1	2	♭3	4	5		♭7	4/16			
XVIII	1	2	3	4	5	6					3/8
XIX	1	2		4	5	6			2/4		
XX	1	2		4	5			2/8			
XXI	1	2	3	4	5	6					3/8
XXII	1	2	3		5	6			2/4		
XXIII[2]	1		3	4	5		7	2/8			
XXIV	1		3		5			2/8			
XXV	1	2	3		5				2/4		
XXVI	1	2	3	4	5				2/4		
XXVII	1	2			5	6			2/4		
XXVIII	1		3		5						3/8
XXIX	1	2	3		5	6			2/4		
XXX	1	2	3	4	5	6			2/4		
XXXI	1	2	3	4	5				2/4		
XXXII	1	2		4	5	6			2/4		
	32	26	25[3]	22	31	15	8[4]	7	15	2	5

1) XIV hat auch grosse Septime. — 2) XXIII hat auch übermässige Quarte. — 3) Vier Melodien haben kleine, 21 grosse Terz. — 4) Sechs Melodien haben kleine, zwei haben grosse Septime, und eine hat beide.

VITA.

Ich wurde den 3. Juni 1851 zu New York geboren, erhielt bis zum 9. Lebensjahre Privatunterricht, namentlich in der französischen Sprache und Musik, besuchte dann bis zu meinem 16. Jahre die Schulen der kleinen Städte Framingham und Concord im Staate Massachusetts, fungirte auch eine Zeit lang als Organist in der Hauptkirche der letztgenannten Stadt. Ich studirte weiter im Mass. Institute of Technology (ein Jahr) und in einer Privat-Academie in New York (ein Jahr). Anfänglich für die kaufmännische Laufbahn bestimmt, trat ich in der Stadt Boston in Stelle, welche ich aber nur bis zu Anfang meines 21. Lebensjahres bekleidete.

Im Winter 1871—72 entschloss ich mich mein Glück im Westen zu versuchen, und reiste Ende Februar 1872 nach Olympia, Washington Territory, woselbst ich bis Spätherbst desselben Jahres auf einem entlegenen Gute arbeitete, kehrte aber im November 1872, an Erfahrungen reich, nach Hause zurück. Nach diesen völlig misslungenen Versuchen bot sich mir plötzlich die Gelegenheit, nach Europa zu gehen, welche ich auch sofort ergriff. Seit März 1874 habe ich unter des Herrn Prof. Paul Leitung Musik und seit April 1878 an der hiesigen Universität studirt.



Tafel I.

6 5 4 3 2 1

Tafel II.

Fig. I.

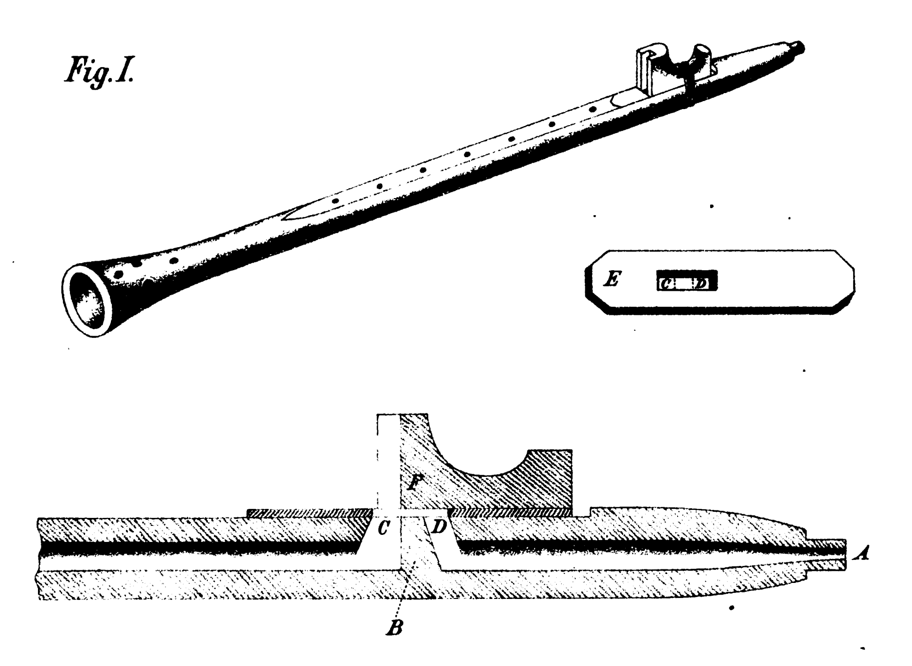


Fig. II.

